Cláudia Maria Ceneviva Nigro

A Busca do Autoconhecimento em Filho Nativo de Richard Wright

unesp

Cláudia Maria Ceneviva Nigro

A BUSCA DO AUTOCONHECIMENTO EM *FILHO NATIVO* DE RICHARD WRIGHT

Dissertação apresentada ao
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista,
Câmpus de São José do Rio Preto,
para obtenção do título de
Mestre em Letras
(Área de Concentração em Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlian

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

670/94

1994

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Laércio Ceneviva (*in memoriam*) e Clarice Carolina Martins Ceneviva, pela educação e incentivo em todos os momentos;

Aos meus irmãos, Clarice Maria Ceneviva e Laércio Ceneviva Filho, pelo companherismo constante;

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlian, pela segura e competente orientação;

Aos Profs. Álvaro Luís Hattnher e José Luís Vieira de Almeida, pelas valiosas sugestões;

Às Profas. Dras. Ana Maria Gottardi Leal e Carmen Lúcia Zambon Firmino, pelas críticas e sugestões feitas a este trabalho durante o exame de qualificação;

Aos Profs. Drs. Aguinaldo José Gonçalves, Ismael Angelo Cintra, José Guimarães Mello, Nildemir Ferreira de Carvalho, docentes do Curso de Pós-Graduação em Letras da UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, cujas aulas me deram importantes subsídios para a realização deste trabalho;

Às funcionárias do Departamento de Letras Modernas, Helena Luiza Buosi de Biagi, Romilda Dolores Borges Menezes e Soraia Maria Xavier Bastos Moitinho; à secretária do Departamento de Teoria Lingüística e Literária, Maria Celeste Thomazello Ramos; aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Nanci Queiróz de Assis Pereira, Onilda Naves de Oliveira Akasaki, Oscar José Marques e Rosângela Bitonti Simonato; aos funcionários da Biblioteca, Dinorah Marolla Azarito, Elza Mitiko Sato, Gislaine de Lourdes Gameiro, Márcia Salinas Menezes, Maria do Carmo Junqueira, Maria Helena Lima, Olinda Vacari Tezini Luchezi, Rogério Pereira Vaz, Rosana Pires Borelli e Wilse T. Blanco Azevedo Soares; aos funcionários do Pólo Computacional, Adélio Hiromiti Yano, Jorge Luís Crestani, José Maria de Almeida e Tarlei Lodi, pela dedicação com que sempre me atenderam,

o meu profundo reconhecimento.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro

À
Gabriel Angel Nigro,
Tiago Ceneviva Nigro e
Daniel Ceneviva Nigro,
maiores incentivadores do meu trabalho,
dedico.

RESUMO

Depois de inserir a obra, tanto no contexto da literatura norte-americana, como no da literatura em geral, esta dissertação analisa aspectos fundamentais do romance *Filho Nativo* de Richard Wright, explorando principalmente o tema da busca do autoconhecimento, que se dá por meio da dor e do próprio questionamento do protagonista, Bigger Thomas, e aborda sua intertextualidade com o *Livro de Jó*.

UNITERMOS: Literatura Norte-Americana. Richard Wright.. autoconhecimento. Intertextualidade.

ABSTRACT

After discussing the work in the context of both American and World Literature, this thesis analyzes some fundamental aspects of Richard Wright's novel *Native Son*, mainly exploring the search for self-knowledge, which takes place by means of the very questionings of the protagonist, Bigger Thomas, and teckling its intertextuality with the *Book of Job*.

KEY-WORDS: American Literature. Richard Wright. Self-Knowledge. Intertextuality.

SUMÁRIO

1. Introdução.....07

1.1. Objetivos e Métodos.....07
1.2. Fortuna crítica.....10

2. O romance *Filho Nativo* no contexto da literatura afro-americana.....22

2.1. A literatura de "Protesto".....23
2.2. Richard Wright e o intertexto com autores do cânon da literatura norte-americana.....25
2.3. O lugar de *Filho Nativo* na literatura norte-americana.....27
2.4. Richard Wright e a literatura afro-americana.....28
2.5. A questão da Negritude.....33

3. *Filho Nativo*.....36

3.1. Aspectos trágicos.....36
3.2. Os motivos principais.....40
3.3. Aspectos estruturais.....57
3.3.1. Narrador.....57
3.3.2. Enredo.....64
3.3.3. Espaço.....65
3.3.4. Tempo.....66
3.3.5. Personagem.....68

4. Intertextualidade: o *Livro de Jó*.....79

5. Considerações finais.....89

6. Bibliografia.....91

unesp

NOTA EXPLICATIVA

As alusões e citações de *Filho Nativo* serão seguidas dos números das páginas em que se encontram, de acordo com a edição incluída na Bibliografia.

As indicações de fonte secundária serão feitas mediante a colocação entre parênteses, logo após cada alusão ou citação, dos números das páginas pertinentes precedidos do número de ordem da obra na Bibliografia, seguido de dois pontos.

As citações em português extraídas de obras publicadas em inglês foram traduzidas pela autora desta dissertação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1. INTRODUÇÃO

1.1. Objetivos e Métodos

O exame da bibliografia sobre a obra de Richard Wright mostra o romance *Filho Nativo* relacionado com o que Laurent Jenny (73:5-49) denomina *arquétipos*, isto é, "a constante abstraída de várias séries de textos". Neste sentido, para Richard Wright, Dreiser e Dostoiévski, entre outros, são autores que contribuem para transformar sua obra.

É de certo modo surpreendente que em todos estes anos, quando muitos trabalhos surgiram relacionando o romance de Wright com várias obras da literatura americana e universal, não tenha aparecido, ao que saibamos, nenhum estudo que associe este romance ao *Livro de Jó*.

É verdade que muitos autores servem-se de epígrafes para sugerir determinadas influências, ocultando as principais. Assim, poderíamos dizer que Richard Wright recorreu a uma epígrafe extraída do *Livro de Jó,* como fez em outras três obras, para "ocultar", por exemplo, Dostoiévski. Em outras palavras, Wright estaria indicando ostensivamente a contribuição de *Jó*, deixando apenas implícita a influência do romancista russo. Assim, torna-se possível concluir que a influência de *Jó,* apesar de "declarada" pelo autor, não se constitui na sua fonte principal. Isto, entretanto, não significa que ela não seja importante.

Como veremos adiante, pode-se traçar alguns paralelos e estabelecer alguns contrastes entre o livro bíblico e o romance de Wright que, poderão contribuir para a melhor compreensão de *Filho Nativo*. Uma das propostas deste trabalho vem a ser justamente a exploração do aspecto intertextual do romance, privilegiando-se o *Livro de Jó*.

O tema principal a ser aqui explorado é a busca do autoconhecimento, através do sofrimento e do próprio questionamento do protagonista Jó, do livro bíblico que tem o seu

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nome, e de Bigger Thomas, protagonista do romance *Filho Nativo,* considerado a obra principal de Richard Wright. Entretanto, essa busca ocorre em diferentes direções. Enquanto Jó questiona a divindade para alcançar o conhecimento, Bigger interpela a "sociedade branca" para definir a própria identidade enquanto negro americano. Cremos que o conhecimento de *Jó* nos ajuda a entender melhor os mecanismos utilizados em *Filho Nativo* no tocante à busca do autoconhecimento.

Embora protagonistas de obras de gêneros diferentes, Jó e Bigger compartilham aspectos trágicos da natureza humana, que acabam servindo para contrastar ainda mais o comportamento dos dois personagens. De certo modo, Bigger Thomas mostra que as inquietações do homem moderno ainda são as mesmas do antigo Jó.

A obra de Richard Wright tem suscitado as mais variadas abordagens. Assim, alguns críticos têm se concentrado na questão da Negritude, outros têm explorado o romance enquanto crítica social, e ainda outros vêem nesta obra uma variação do *blues*, em virtude de seu tom de lamentação. Há também os que se deixam levar mais pela interpretação de ritos haitianos e folclore na obra. Já outros se detêm nos recursos técnicos como, por exemplo, a voz do narrador, ou em aspectos biográficos, como as atividades políticas do autor ligadas ao comunismo, o que leva à discussão da predominância de interesses políticos sobre os estéticos e vice-versa. A visão trágica da vida, dramatizada pelo itinerário de Bigger, como herói rebelde, também tem sido discutida.

Entretanto, nenhuma destas visões trata da questão específica por nós proposta, que é o diálogo entre *Filho Nativo* e *Jó* na busca do autoconhecimento. Esta aproximação será realizada levando em conta aspectos intertextuais através da comparação e contraste.

A fim de atingirmos os objetivos propostos, ou seja, a análise da intertextualidade de *Filho Nativo* com *Jó*, bem como a busca do autoconhecimento empreendida pelos dois protagonistas, no sentido de melhor compreendermos o romance de Wright, servimo-nos de dois conceitos norteadores, a saber, *intertextualidade* e *autoconhecimento*.

Por *intertextualidade* entendemos "o processo de produtividade do texto literário

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que se constrói como absorção ou transformação de outros textos". (84) Para Julia Kristeva, que definiu o termo, a intertextualidade provém inclusive de linguagens orais, sistemas simbólicos sociais ou inconscientes, o que torna a noção do texto abrangente. Laurent Jenny, por sua vez, toma uma posição contrária à de Kristeva afirmando que a intertextualidade é "o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido". Ele diz que a obra não pode ser lida fora de um sistema. Para haver intertexto é preciso encontrar no texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, seja qual for o seu nível de estruturação. Assim, a intertextualidade está explicitamente presente no conteúdo formal e a relação entre dois textos não pode ser estabelecida entre "sistemas significantes abertos", como afirma Kristeva. Jenny conclui que "a Intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes".

Quanto ao complexo conceito de *autoconhecimento*, servimo-nos de Jung, lembrando-nos de sua advertência de que "não há nem pode haver autoconhecimento baseado em pressupostos teóricos, porque o seu objeto é um indivíduo - uma exceção relativa e um fenômeno irregular".(74:16)

Para Jung (74), o ser humano busca o autoconhecimento mediante a tentativa constante de descobrir as bases da consciência, ou seja, o inconsciente. Esta busca parte de pessoas que sentem a necessidade de definir sua situação no mundo e cujos problemas não são apenas de natureza intelectual, mas também moral. Por isso, tal busca caracteriza-se por muitos conflitos entre o intelecto e o sentimento.

Assim, uma vez estabelecidos o objeto e os objetivos, apresentaremos, nesta introdução, a fortuna crítica de Richard Wright, para melhor situarmos o leitor em relação à obra do córpus. No segundo capítulo abordaremos *Filho Nativo* no contexto em que foi criado, mostrando aspectos intertextuais com outras obras das literaturas universal, norte-americana e afro-americana, além de discutirmos a questão da Negritude. No terceiro capítulo apresentaremos alguns aspectos trágicos e estruturais, bem como os motivos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

principais do romance de Wright. No quarto capítulo, analisaremos a intertextualidade de *Filho Nativo* com o *Livro de Jó*.

1.2. Fortuna crítica

Como sabemos, todo pesquisador, antes de iniciar um trabalho, tem por obrigação verificar e analisar a bibliografia existente sobre o assunto. Em nosso caso, pudemos contar com um valioso instrumento que facilita muito esta tarefa: trata-se do anuário *American Literary Scholarship (ALS)* iniciado em 1963 nos Estados Unidos, que não só relaciona, mas também comenta as principais publicações, dentro de cada ano, sobre os principais períodos e autores da Literatura Americana. Como era de se esperar, além de sua evidente utilidade, esse instrumento dá ao pesquisador os necessários embasamento e segurança para prosseguir em seu trabalho. Por isso, antes de abordarmos o romance *Filho Nativo* de Richard Wright, tentaremos fazer uma breve exposição dos capítulos de *ALS* pertinentes à ficção de Wright.

De 1963 a 1967 Wright vem citado apenas como escritor de romances sociais e naturalistas. A crítica não havia ainda atingido a totalidade de sua obra e considerava só alguns de seus aspectos mais aparentes, como mostram as seguintes colocações:

- Ficção politicamente radical com um breve esboço dos termos marxistas recorrentes em *Filho Nativo*;

- Separação, segundo James Baldwin, do passado e do destino dos negros isolados do resto da humanidade; dando-lhe o rótulo de romance de protesto naturalista, afirma que Wright descrevia o homem controlado pelas circunstâncias;

- Le Roy Jones em "The Myth of a Negro Literature" diz não haver literatura negra, mas meras cópias de escritores americanos médios. Dessa forma, Wright é comparado a Maugham, dificilmente a Joyce ou Melville;

unesp

- Utilização do negro na ficção americana sempre com referência à sua raça, considerando-a como entidade consciente da vida americana que, através da ficção, a reflete;

- A necessidade e a destruição da assimilação levam os negros que escrevem sobre os negros a resultados ambivalentes;

- Retratos fortes e sem sentimento do negro como em *Filho Nativo*;

- Solução para a Depressão de 1930 (volta à vida agrária e simples), que não poderia ser nunca de significado prático, posto que o outono de Paris de 1940 marca o final deste período distinto da ficção;

- Reflexão sobre a biografia do escritor no ensaio de Robert A. Bone, "Reflections on Richard Wright: A Symposium on an Exiled Native Son".

De 1968 a 1972 estuda-se a obra de Wright mais apuradamente e despontam ensaios, artigos e livros apreciando a sua obra, sob prismas diversos. Wright passa então a se tornar o mais celebrado dos escritores do proletariado, segundo a crítica, participando com os outros escritores de 30 do ato de transparência das coisas, apresentando-as como realmente são. Wright, entretanto, não se limita apenas a esse realismo.

Essa necessidade em mostrar o artista, o criador e não somente sua obra induz o aparecimento de interpretações diversas, como as biografias de Constance Webb, *Richard Wright: A Biography* (N.Y., Putnam's); Robert A. Bone, *Richard Wright* (UMPAW 74); Dan Mc Call, *The example of Richard Wright* (N.Y., Harcout, Brace & World); Warren French, "The Lost Potencial of Richard Wright", em *The Black American Writer,* ed. C.W.E.Bigsby (2 vol, Deland, Fla.; Everett/Eduards, vol.1 p.125-42); Russel C. Brignano, *Richard Wright: An introduction to the man and his works* (Pittsburg, Univ. of Pittsburg Press); John M. Reilly, "Richard Wright: An Essay in Bibliography" (RALS 1: 131-80) e "Richard Wright's Experiment in Naturalism" (SBL 2,iii,14-17); Martha Stephens, "Richard Wright's Fiction: A Reassessment" (GAR 25: 450-70); Blyden Jackson, "Richard Wright in a Moment of Truth" (SBJz,ii: 3-17); John A. William, *The most native of sons:*

unesp

A biography of Richard Wright (Garden City, N.Y., Doubleday) e Michel Fabre e Edward Margolies, "A Bibliography of Richard Wright's Works" (New L. 38,ii: 155-69).

Robert A. Bone traz uma boa introdução, mas padece da falta de organização; coloca apreciações pessoais e questionáveis, como a atração do romancista pelo existencialismo e que Wright deve ser reconhecido como o maior porta-voz do humanismo contemporâneo. Dan Mc Call apresenta-o como sulista solitário, furioso e orgulhoso que acredita na insanidade da cultura americana. Warren French argumenta que a obra prima de Wright aproximou-se de Dreiser, mas que Wright se perdeu quando se preocupou mais com ser um porta-voz negro. Russel Brignano diz: "apesar da agonia e da violação pessoal derivada do fato de Wright ter a pele negra, numa cultura ocidental dominada por brancos, sua crença principal era a de que a desumanidade deveria ser abolida se o homem conduzisse sua razão". (p.wii). Martha Stephens faz um "estudo clássico" sobre o negro no sul natal ou nos guetos do norte. Blyden Jackson coloca o linchamento na obra de Wright como momento de castração, o cúmulo da indignidade que pode pousar sobre um homem. E John William mostra as conquistas de Wright em relação ao racismo.

Além de visões pessoais sobre o autor e seu meio no período já citado, o *ALS* apresenta comentários das obras de Wright em geral, como a tese de Yohma Gray, "An American Methaphor: The Novels of Richard Wright" (DAI 28: 4175A), que expõe Wright como parte da tradição americana "da viagem do indivíduo em direção à comunidade humana".

Edward Margolies, em *The art of Richard Wright* (Carbondale, Southern Ill. Univerity Press), questiona os temas de Wright, como o medo, a alienação, a culpa e o pavor desenvolvidos amplamente na constituição de seu trabalho e reconhece que Wright "raramente alcança a medida total de sua promessa artística".

Shirley Meyer, em "The Identity of 'The Man Who Lived Underground'" (NALF 4:52-55), situa a trama não como protesto social, mas como um trabalho existencialista, assunto também abordado por Ronald Ridenour em "'The Man Who Lived Underground':

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A Critique" (Phylon 31: 54-57).

Keneth Kinnamon, em "Lawd Today: Richard Wright Apprentice Novel" (SBL2,ii:16-18), descreve o quadro real da vida do negro no sul de Chicago em 1930.

David Bakish, em "Underground is an Ambiguous Dreamworld" (SBL2,iii:18-23), cita "The Man Who Lived Underground" como o melhor trabalho de Wright, pois o próprio autor assim viveu, "lutando por uma identidade ambígua"; seu protagonista sentiu dificuldade em distinguir entre o sonho e a realidade.

Michel Fabre, em "Richard Wright: The Man Who lived Underground" (SNNTS 3: 165-79), conclui que, enquanto um indivíduo puder impor máscaras a si mesmo, "ele adquire a identidade de outro homem".

Segundo Lewis A. Lawson, em "Cross Damon: Kierkegaardian Man of Dread" (CLAJ 14: 298-316), Wright oferece uma visão essencialmente cristã, ao invés de estética e existencialista.

Tais ensaios incluem ainda o artigo de John Timmerman, "Symbolism as a Syndetic Device in Richard Wright's Long Black Song" (CLAJ 14: 291-97).

Filho Nativo, entretanto, permanece como assunto principal da crítica. Donald B. Gibson, em "Wright's invisible Native Son" (AQ 21: 728-38), diz ironicamente que a maioria dos críticos não chegam ao cerne do romance porque confundem a máscara de Bigger com a "pessoa real e essencial".

Keneth Kinnamon, em seus dois artigos *"Native Son:* the personal, social and political background" (Phylon 30: 66-72) e "The Pastoral Impulse in Richard Wright" (MASJ 40,i: 41-47), traça as experiências pessoais refletidas no romance e mostra uma retrospectiva de nostalgia rural através do "motivo pastoral" que deriva da influência do *Livro de Gênesis.*

Outros críticos ainda citam a obra como trabalho de arte autônomo em vez de uma escritura negra distinta.

Roman K. Singh, em "Some Basic Ideal and Ideals in Richard Wright's Fiction"

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(CLAJ 13: 78-84), discute Bigger Thomas, em essência, como uma figura de Cristo.

James Nagel, em "Images of Vision in *Native Son*" (UR 35: 109-15), questiona, através das imagens "visionárias" do romance, o efeito do prejuízo, da alienação, da opressão e da violação na habilidade do indivíduo em "ver" e "ser visto" claramente.

Outros artigos também são mencionados, como o de Kenneth T. Reed, *"Native Son*: An American *Crime and Punishment"* (SBL 1,ii: 33-34) e o de Edward Kearns, "The Fate Section of *Native Son*" (ConL 12: 146-55).

No mesmo período encontramos também quatro números especiais de revistas sobre Richard Wright.

O número 12 do *College Literature Assn. Journal* constitui-se de seis artigos. O primeiro deles, "Richard Wright: Black Boy from America's Black Belt and Urban Ghettos" (p.287-309), de Blyden Jackson, trata de uma defesa biográfica poderosa do efeito das experiências de Wright como um pequeno garoto negro do Mississipi em toda a sua carreira. No segundo, "Richard Wright: Blackness and the Adventure of American Culture" (p.332-43), George E. Kent tenta focalizar as três fontes da força de Wright: sua dupla consciência, sua tensão pessoal e sua articulação dramática das culturas negra e branca. Por dupla consciência entende, assim como W.E.B. Du Bois, o "sentido negro de ser algo definido e aprisionado pelos mitos do branco e da guerra com sua consciência de cidadania americana". Por tensão pessoal, o resultado "de uma consciência própria de vitimização obstinada, mas obsediada em seu direito de se engajar e tirar os frutos das forças universais". E por articulação, o resultado da presença ou ausência de elementos rituais positivos e negativos da cultura negra e da cultura branca, tais como: curiosidade, vontade revolucionária, individualismo, cegueira, autoconsciência, suavidade, diminuição da vida, escapismo, falta de espiritualidade, personalidade não servil e submissão.

O terceiro e o quarto artigos são de Donald B. Gibson: "Richard Wright and the Tyranny of Convention" (p.344-57), que também examina o interesse de Wright por social/individual e "Richard Wright: A Bibliographical Essay" (p.360-65). No quinto,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"The Outsider: Revision of an Idea" (p.310-21), Daniel T. Turner considera que o romance levou Wright a uma questão que ele não pode responder: Que futuro existe para o homem incapaz de encontrar solução para os seus problemas em quaisquer das idéias dominantes de sua sociedade? Diz que Wright não estava preocupado com o negro americano, mas com o problema da própria existência. E no sexto artigo, "Richard Wright's Use of *Othello* in *Native Son"* (p.358-59), Keneth Kinnamon sugere paralelos com a peça de Shakespeare.

O número especial de dezembro de 1968 do *Negro Digest* (18,ii) contém ensaios de Addison Gayle Jr., "Richard Wright: Beyond Nihilism" (p.4-10); Jamel A. Emanuel, "Fever and Feeling" (p.16-24), que explora uma variedade de imagens em *Filho Nativo*, especialmente as da parede e da cortina, dramatizando a experiência do negro americano, enfatizando seu senso de isolamento; e Cecil Brown, "Richard Wright's Complexes and Black Writing Today" (p.45-50, 78-82), acredita que o exílio de Wright fez a sua visão do negro tornar-se excessivamente estreita, confinadora, insignificante e dependente da sociedade branca.

O primeiro número do *Studies in Black Literature* (1,iii), constitui-se principalmente de poemas de Wright e sobre ele, além de impressões pessoais de Simone de Beauvoir e Dorothy Padmore. Os ensaios que se destacam são o de Raman R. Singh, "Wright's Tragic Vision in *The Outsider"* (p.23-27), que compara essa obra com *Oedipus Rex* e *Hamlet*, tratando do conceito secular do "pecado original", e o de Michel Fabre, "The poetry of Richard Wright" (p.10-22).

No volume 38 do inverno de 1971 a revista *New Letters* menciona Wright através de cartas, ensaios, canções líricas e haicai, além de impressões pessoais de nove amigos. Entre eles, Daniel Aaron, "Richard Wright and The Communist Party" (p.170-81), Michel Fabre, "Wright's Exile" (p.136-54); Thomas Cripps, "*Native Son* in the Movies" (p.49-63), que trata da versão cinematográfica de 1951; John Houseman, *"Native Son* on Stage" (p.71-82); Edward A. Watson, "Bessie's Blues" (p.64-70) e Katherine Spandel, "The Long

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Dream" (p.86-96).

Em 1972, mais uma vez, Richard Wright merece um capítulo no Anuário, o melhor até agora. Muitos artigos de periódicos foram dedicados a ele. A maioria deles, no entanto, enfatiza a importância do material bibliográfico para o entendimento do trabalho de Wright. Keneth Kinnamon, *The Emergence of Richard Wright* (Urbana, Univ. of Ill. Press), começa com um comentário de como Wright conseguiu sair de seu meio como escritor e não como criminoso: preconceito racial, pobreza, desorganização familiar, educação inadequada etc., acreditando que as leituras às escondidas na infância proporcionavam uma libertação emocional da dor de sua vida e se tornavam para ele uma "tática para a sobrevivência" (p.37).

Lewis Leary, em *"Lawd Today:* Notes on Richard Wright's First/Last Novel" (CLAJ 15: 411-20), fala da dificuldade em ser negro na América, e como ser branco, sem cor, ubíquo. Phyllis R. Klotman e Melville Yancey, em "Gift of Double Vision: Possible Political Implications of Richard Wright's 'Self-consciousness' Thesis" (CLAJ 16: 106-16), dizem que os párias da sociedade branca podem desenvolver o mesmo tipo de "visão dupla" ao mesmo tempo "dentro e fora de nossa cultura".

Eugene E. Miller, em "Voodoo Parallels in *Native Son"* (CLAJ 16: 81-95), aponta semelhanças entre ritos haitianos e a cena em que Bigger mata Mary Dalton. R.B.V. Larsen, "The four Voices in Richard Wright's *Native Son* (NALF 6: 105-07), diz que o romancista manipula a voz dominante do narrador em terceira pessoa, a voz inarticulada de Bigger, a voz do poder do sistema branco e a voz humana do advogado Boris Max. Carole W. Oleson, "The Symbolic Richness of Richard Wright's 'Bright and Morning Star'" (NALF 6: 110-12), mostra que Wright manipula a chuva como um símbolo da pressão da adversidade e o avião voando através do céu escuro como um símbolo da esperança. Raman R. Singh, "Christian Heroes and Anti-Heroes in Richard Wright's Fiction" (NALF 6: 99-104, 131), coloca o romancista inicialmente como cristão, tornando-se posteriormente negativo a esse respeito. Harold T. Mc Carthy, "Richard

Wright: The Expatriate as Native Son" (AL 44: 97-117), diz que Wright, em suas visitas a países diferentes, viu que todas as minorias oprimidas poderiam ser incluídas na categoria americana de "negro". O volume finaliza com Friederike Hajek, " *American Tragedy*: Zwei Aspekte..." (ZAA 20: 262-79), e James G. Kennedy, "The Content and Form of *Native Son"* (CE 34: 269-83).

No período de 1973 a 1980, Richard Wright mantém-se muito apreciado pela crítica, com exceção de 1974, quando apenas um estudo foi mencionado. Surgem então idéias como o uso de Edgar Alan Poe em *Filho Nativo*, do uso complicado do existencialismo, da literatura negra como parte do drama da libertação humana etc. Neste período, alguns trabalhos foram de capital importância, como os de Fritz Gysin, *"The Grotesque in American Negro Fiction: Jeam Toomer, Richard Wright, Ralf Ellison"*; Ellen Wright e Michel Fabre, *The Richard Wright Reader* (Harper); Charles De Arman, "Bigger Thomas: The Symbolic Negro and The Discrete Human Entity" (BALF 12: 61-65); John R. May, *Toward a New Earth* (Notre Dame, Ind., Univ. of Notre Dame Press, 1972). Muitos artigos apontam para as qualidades estéticas nos trabalhos de Wright, principalmente o trabalho de S.A. Chakovski, *Race Conflict and 20th Century American Literature* (Soviet Scholarship:285-312). A maioria dos ensaios discute, de algum modo, o uso de significados estéticos. Para Alvin Starr, *Richard Wright and the Communist Party - The James T. Farrel Factor* (CLAJ 21:41-50), Wright seguiu o conselho de James T. Farrel Factor e tomou a mesma decisão de subordinar os interesses políticos aos estéticos.

Pat M. Ryan, *African Continuities/Discontinuities in Black American Writing* (A-As 3[1975]:227-34), e Marion Berghahn, *Images of Africa in Black American Literature* (Totowa, N.J.:Rowman and Littlefield), afirmam que apesar de muitos pensarem ser difícil incluir Wright na tradição literária afro-americana, o uso da África e de suas imagens, além de tematicamente contundente, funciona muito bem e sugere a idéia de comunidade. Segundo Donald B. Gibson, *Individualism and Community in Black History and Fiction*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(BALF 11:123-29), Wright foi o primeiro escritor negro a deixar que imigrantes negros sulistas incultos falassem por si mesmos e o primeiro a usar a linguagem genuína da América negra.

Devido às suas leituras de Heidegger, Nietzsche, Dostoievski e Kierkegaard, Wright foi visto algumas vezes como existencialista. Jerry Wasserman, *Embracing the Negative: Native Son and Invisible Man* (SAF 4:93-103), compara Wright e Ralph Ellison e diz que a experiência do negro na América impõe ao escritor negro, ou ao seu personagem, um dilema existencial: a criação de uma identidade legítima para si mesmo dentro de uma cultura branca dominante que mostra a existência em termos negativos e contraditórios. Michel Fabre, *Richard Wright and the French Existentialists* (Melus 5,ii:39-51), insiste que o existencialismo não era um modismo para Wright, mas uma parte importante de seu pensamento.

Maria Diedrich, *Der Protest-roman Richard Wrights* (Foreign Scholarship:317-44), mostra que, com a influência da leitura de Miguel de Unamuno, Wright apresenta uma visão de tragédia impressa na integração cultural de uma minoria étnica. A visão trágica aparece também em P. Jay Delmar, *Tragic Patterns in Richard Wright's Uncle Tom's Children* (NALF 10:3-12).

Robert B. Stepto, *I Thought I Knew these People: Richard Wright and the Afro-American Tradition* (MR 18:525-41), e Gerian Steve Moore, *Richard Wright's American Hunger* (CLAJ 21:79-89), falam que a obra de Wright é dificilmente descrita na tradição literária afro-americana. Entretanto, Findley C. Campbell, *Prophet of the Storm: Richard Wright and the Radical Tradition* (Phylon 38:9-23), afirma que a identificação literária de Wright com uma visão sociológica específica da vida e com o destino dos negros em particular, e da espécie humana em geral, não o separa da tradição afro-americana, antes a representa em sua totalidade isenta de extremismos.

Mark R. Daniel, *Estrangement, Betrayal, and Atonement: The Political Theory of James Baldwin* (SBL 7,iii:10-13), diz que Wright não pode ser um simples naturalista,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dada a dimensão criativa de seus personagens. Seus protagonistas são passivos, até serem provocados pelos brancos; inarticulados e sem estratégia de defesa, ambivalente sobre a sua herança e, devido à destruição dos escravos, vivem institucionalmente separados. Seu herói negro luta para provar as definições negativas de si mesmo e para forjar visões novas e positivas.

Sylvia H. Ready, *Richard Wright's Women Characters and Equality* (NALF 10:124-28), mostra que as personagens femininas incompletas aparecem na narrativa como conveniência para a resolução e o desenvolvimento dos dilemas masculinos. Barry Gross, *Art and Act: the Example of Richard Wright* (Obsidian 2,ii:5-9), compara o personagem mais conhecido, Bigger Thomas, com o herói Ahab de Melville e o mundo branco com a baleia, argumentando que, através de Bigger, Wright descobriu o mito do inexorável *self*.

C.W.E. Bigsby, *The Self and Society: Richard Wright's Dilemma* (54-84), diz que Bigger descobre um dilema existencial e lida com ele através da idéia estereotipada e negativa da "Negritude" que a sociedade lhe deu, mas supera tal estereótipo. Charles De Arman, *Bigger Thomas: The Symbolic Negro and The discrete Human Entity* (BALF 12:61-64) mostra que, inicialmente, Bigger confunde o ser individual que deve criar com o ser social, representativo e simbólico. Porém, no final, ele começa a definir seu ser individual para o perplexo Max, que continua vendo-o como símbolo. Bigger rejeita Max como um indivíduo pensante capaz de lidar com a crise da própria vida.

De 1980 a 1983 as pesquisas originais não são tantas, surgindo muitas visões repetitivas. Dentre os melhores artigos destacam-se os de Charles T. Davis e Michel Fabre, *Richard Wright: A Primary Bibliography* (Hall), Nina Kessner Cobb, "Richard Wright and the Third World" e Joyce Ann Joyce, "Style and Meaning in Richard Wright's *Native Son* " (BALF 16: 112-15).

Wright volta a ser estudado, de 1983 a 1990, com um declínio de produção nos últimos três anos. Eugene E. Miller, "Folkcloric Aspects of Wright's 'The Man Who Killed

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a Shadow'" (CLAJ 27: 210-23), discute motivos e tons paralelos nas histórias recolhidas por folcloristas. Harris Trudier, "Ritual Violence and the Formation of an Aesthetic: Richard Wright", acredita que Wright usa os rituais de linchamento, da queimada e as conotações históricas e sociais que o rodeiam para moldar a base de sua visão estética do mundo. Maria K. Mootry, "Bitches, Whores and Woman Haters: Arquetypes and Typologies in the Art of Richard Wright" (*Richard Wright*, p.117-27), estabelece as ambigüidades de amor e de morte como fantasia fundamental no trabalho de Wright.

Ross Pudalof, "Celebrity as Identity: Richard Wright, *Native Son* and Mass Culture" (SAF 11 [1983]: 3-18), diz ser Bigger emoldurado conforme as imagens providas pela cultura de massa com o argumento de que ele é o protagonista deliberadamente criado sem grande profundidade. Michel Fabre, *The World of Richard Wright* (Miss.), fala que o seu tratamento do Sul caminha da obliteração da cultura na fábula de *Black Boy* para uma adoção, mais tarde, de uma idéia global da herança racial, com cada variação figurando como parte de um arquétipo da busca da liberdade que lembra o motivo das narrativas de negros fugitivos. Além do artigo "Remembering Richard Wright" (p. 1-14), há outros trabalhos significativos como os de Sigmund Ro: "Estética do Protesto - 'Desecrators' and 'Necromancers': Black American Writers and Critics in the Nineteen-sixties and the Third World Perspective" (Callaloo 8: 563-76); George Goodin, "Wright, Negritude, and African Writing", em *The Poetics of Protest* (p. 192-213); Joyce Ann Joyce, *Richard Wright's Art of Tragedy* (IOWA) e "Richard Wright's 'Long Black Song': A Moral Dilemma" (NLA 5: 71-77); Robert Bain e Joseph M. Flora, ed. *Fifty Southern Writers after 1900: A Bio-bibliographical Sourcebook* (Greenwood) e Trotman James, ed. *Richard Wright: Myths and Realities* (Garland). Keneth Kinnamon, "The Blindness Motif in Richard Wright's *Native Son* (CLAJ 34: 44-57), discute a cegueira metafórica causando sofrimento aos personagens brancos por falta de discernimento psicológico e aos personagens negros por falta de habilidade para entender a realidade de sua situação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No ano de 1991, o trabalho de Wright foi pouco explorado. A pesquisa em geral fez uma revisão da crítica anterior. Wright foi novamente visto como escritor do proletariado, seguindo a escola de Steinbeck. Outros temas já mencionados, como o "Jim Crowismo", o comunismo radical, o nacionalismo negro e a deportação e exílio foram novamente trazidos à tona. A Biblioteca da América (The Library of America) restaurou, em algumas obras de Wright (*Lawd Today, Uncle Tom's Children, Native Son, Black Boy e The Outsider)*, passagens censuradas ou alteradas pelos editores nas publicações originais.

2. O ROMANCE *FILHO NATIVO* NO CONTEXTO DA LITERATURA AFRO-AMERICANA.

Richard Nathaniel Wright (1908-1960) nasceu no Sul, em uma plantação perto de Natchez, Mississipi. Fruto de uma família pobre e discriminada por uma sociedade que segrega minorias étnicas, especialmente os negros, Richard Wright foge do padrão familiar esperado e sustentado nos Estados Unidos e cataliza seu profundo sentimento de exclusão, não em forma de violência, mas em forma de arte. Como herança da escravidão, herdou o preconceito e a dificuldade em participar de uma família desestruturada e sentiu a dor de conviver apenas com a mãe doente e o irmão, sendo abandonado pelo pai. Herdou também a falta de oportunidade de lutar pelo sonho americano de progresso, pois era aceito apenas em subempregos e teve que abandonar os estudos e trabalhar para não passar fome. Vivendo sob os estereótipos brancos e lutando contra eles, Wright encontrou no Partido Comunista a chance para fixar-se, tornar-se conhecido como escritor e sair das enormes filas de ajuda aos necessitados na época da Grande Depressão de 1930. A própria situação do país, entre guerras e tendo que se reconstruir após a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, levou a maioria dos escritores norte-americanos em direção a um sentimento de rebeldia, muitas vezes estampado em atos de violência. Os romances da geração entre as duas guerras mundiais refletem as mudanças bruscas a que o país se submeteu. A primeira década (1919-29) foi marcada por uma suposta prosperidade e neutralidade política e a segunda (1929-39), caracterizada pela Grande Depressão e por intensa atividade política.

É com o ingresso no partido e no *Federal Writer's Project* (projeto financiado pelo governo em apoio aos escritores da época) que Richard Wright dá uma guinada na trajetória de miséria e dor a que vinha sendo submetido desde a infância. Provêm daí o tom forte de angústia que predomina em toda a sua obra.

Richard Wright não se encontra incluído no cânone literário norte-americano. Constitui-se frequentemente como parte do cânone apenas no contexto da literatura afro-

unesp

americana, por tratar-se de um país segregacionista, onde a literatura se ajusta aos códigos vigentes.

Infringindo estas leis, decidimos colocar Richard Wright e sua obra *Filho Nativo* inicialmente dentro da linha mestra universal de obras canônicas e então, afunilando as perspectivas, passar à literatura norte-americana e finalmente à afro-americana, lembrando, porém, que desta maneira não temos o intuito de desmerecer a literatura afro-americana. Trata-se exatamente do oposto: o que pretendemos mostrar é que rótulos como os de literatura irlandesa, literatura latina, literatura afro-americana implicam negativamente no trabalho de seus escritores, pois são aglutinados dentro de uma característica pessoal e não confrontados com a cultura em que, de qualquer maneira, são obrigados a participar. O simples rótulo de literatura afro-americana torna, de certa maneira, a obra propensa a outro rótulo: o de literatura de protesto, entendida pejorativamente como mera propaganda, sendo que deveríamos senti-la como obra de arte literária e seus acréscimos vistos somente como tais. Segundo Fuller (23:229-242), a literatura negra, às vezes, disfarça-se em literatura de protesto porque, se lidar honestamente com a vida do negro, se tornará acusatória à sociedade branca e ninguém quer ser acusado, principalmente de crimes contra a alma humana.

2.1. A Literatura de "Protesto"

A obra *Filho Nativo*, publicada em primeiro de março de 1940 pela Harper & Row, apesar de sua tarja de literatura de protesto, luta para conseguir realização própria. O romance espelha a fusão de um racismo pronunciado com uma tradição mais ampla de protesto social. Aliás, os tons de protesto sempre foram particularidades da grande literatura, desde o *Livro de Jó*.

Passando pela tradição da marginalidade, onde o "herói" procura constantemente a terceira via do conhecimento, rompendo com os limites e quebrando os códigos vigentes e pela tradição da rebeldia, de alguma maneira ligadas, *Filho Nativo* apresenta esses traços da

unesp

literatura universal, principalmente através de seu protagonista, Bigger Thomas, protótipo da tradição do indivíduo marginal e do herói rebelde. Este homem, com a tensão entre o herói e o homem comum, exprime-se através de sua alienação e divisão interior.

Segundo Maurice Friedman (64), esta é uma tradição forte na literatura e passa por Jó, o Fausto de Goethe, a tragédia grega e muitos heróis em Dostoiévski, Nietzsche, Melville, Kafka, Camus etc.

A rebeldia conduz a dois caminhos: um ao encontro de si mesmo, da definição do mundo e da totalidade: este é o caminho de Jó, de Aliocha e Boris Max. O outro, mais comum na estética da rebedia, condiz de certa forma com a marginalidade. Trata-se da estética do dionisíaco, divorciada da ética, do espiritual e do social, encontrada em Bigger, Ivan, Raskolnikov e em personagens de Purcha, John Milton, Samuel Taylor Colerigde etc.

Apesar das duas vertentes conduzirem a caminhos opostos, elas passam por vias idênticas de questionamentos. O personagem rebelde apresenta-se, na ocasião dos questionamentos, como indivíduo marginal, fora de contexto aceito pela sociedade, não deixando de lembrar que o rio não é visto apenas em sua parte mediana, porém em conjunto com suas margens. A rebeldia, então, não consiste em criar padrões do nada, mas em inverter ou questionar os valores da sociedade em que se vive.

Richard Wright, leitor assíduo de Dostoiévski, em *Filho Nativo*, seguiu a linha da rebeldia e da marginalidade. O tom de rebeldia parece prover principalmente de suas leituras de Henry L. Mencken, crítico de Baltimore que, tendo estado na Europa, escreve nos Estados Unidos desbancando grandes nomes e ao mesmo tempo apontando outros. Conhecido por sua postura agressiva, Mencken exibe maestria na construção de seu discurso pelo vigor do estilo. Seu livro mais lido por Wright foi *A Book of Prefaces* (1917), incluído em *Prejudices* (1919-1927).

A busca dos escritores norte-americanos por novas formas na literatura, assim como em relação à situação do país por ocasião da Grande Depressão, tem como alvo principal a rejeição das formas anteriores. A literatura, neste período, vestiu-se, algumas vezes, da fórmula de literatura crítica e da literatura de protesto. Porém o questionamento destes

unesp

escritores melhor se ajusta ao questionamento ético da tradição, do dogma, da moral e da justiça social. O sentimento de frustração expresso em suas obras, também foi uma forte característica da escrita da América nos anos 20, 30 e início dos anos 40.

A Grande Depressão mostra claramente a instabilidade das fortunas e a incapacidade de segurança, em qualquer nível social. Este fantasma ronda principalmente as minorias. A insegurança gera violência na luta pelo trabalho oferecido, já que este se tornou escasso. Mas esta violência não diz respeito apenas à América do Norte. É um sentimento que paira no ar através de Mussolini, Hitler, Franco e Tojo. A população mundial está em crise e tenta desesperadamente definir o poder e criar, assim, valores pré-estabelecidos por estes mesmos poderosos, que tragam segurança e estabilidade, como a maneira mais fácil de livrar-se da responsabilidade das decisões. A figura do líder, bom ou mau, avulta-se como fundamental e desestrutura toda a sociedade.

Neste período controverso floresceram grandes escritores nos Estados Unidos, muitos dos quais foram lidos por Wright. *O Livro de Jó,* entretanto, sugerido por um versículo colocado na epígrafe, constitui o intertexto com que iremos lidar:

> Até hoje meu lamento é de rebeldia,
> Minha pancada é mais pesada do que meu gemido.
>
> Jó

2.2. Richard Wright e o intertexto com autores do cânon da literatura norte-americana

O meio urbano atingiu os negros após a Grande Migração do Sul agrário para o Norte industrializado. Wright espelhou-se em obras como: *Maggie, A Girl of the Streets* de Stephen Crane (1891), *Sister Carrie* de Dreiser (1900) e *The Jungle* de Sinclair Lewis (1906). Porém a lembrança do Sul agrário contamina seu romance, como se a grande cidade não passasse de uma grande plantação escravagista, onde os indivíduos diluem-se na

unesp

necessidade de sobrevivência através do trabalho intenso, que lhes suga todas as forças.

Desse modo, Richard Wright remete a Sinclair Lewis e F.Scott Fitzgerald, que passaram da sátira à consideração dos problemas como o perigo do totalitarismo ou o efeito corrosivo da confusão de padrões morais. O ferrenho teor critico de Sinclair Lewis em *Babbitt,* como paródia ou caricatura da classe média, chega a ultrapassar o estilo de Mencken. O que, de certo modo, influencia Wright é o estilo rebelde e crítico, não se importando com qual dos universos lida: se com o agrário ou com o industrial.

Tendo este período entre as guerras refletido inúmeras mudanças, o tom de rebeldia e violência torna-se comum. Jovens rebeldes como Sherwood Anderson, John Dos Passos, Ernest Hemingway e William Faulkner pululam na imaginação do escritor. A quebra do estilo familiar sobre os assuntos tradicionais e os novos estilos e idéias transparecem em *Filho Nativo.*

A depressão dos personagens de Dos Passos e Steinbeck não está longe da depressão vivida por Wright em Bessie Mears, sra. Thomas, sr. e sra. Dalton e na quase totalidade dos personagens do romance. E a marginalidade, animalização, a inocência dos personagens de Steinbeck não se distanciam muito de Bigger.

Caminhando por esta tendência do romance de violência, deparamos com Robert Penn Warren, que, em suas obras, de ação violenta, lida com crimes, reprovações, lutas, tudo, porém, direcionado ao personagem. Em função do sofrimento, este herói atinge uma importância trágica e vemos seu progresso iluminado pelo discernimento e por momentos de conhecimento próprio, tal qual Bigger. Esta procura por definição em personagens torturadas, frustradas e confusas faz-se visível em Thomas Wolfe.

O universo da trágica condição humana também é tratado por William Faulkner em *Light in august* e Gertrude Stein. A admiração de Wright pelo trabalho de Gertrude Stein era evidente. Tentou empregar em *Filho Nativo* o estilo inconfundível de Gertrude Stein em lidar com a linguagem, coordenando a composição desta com o fluxo da consciência, o uso do presente contínuo, a apresentação ambígua ou do incoerente, e a descrição de eventos exteriores para representar a vida interior etc. Richard Wright afirmou que a leitura de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"Melanctha", um conto incluído em *Three Lives,* onde o personagem, uma negra, vem representado como um ser humano em sua trajetória dramática, foi um dos acontecimentos mais importantes de sua carreira.

Como resultado das suas leituras e incorporação de algumas técnicas dos escritores citados em suas obras, não temos, de maneira alguma, uma bricolagem de autores. Encontramos, sim, uma obra singular, totalmente construída pela habilidade do escritor em expor fatos comuns, já tratados por tantos outros.

2.3. O lugar de *Filho N*ativo na literatura norte-americana

Filho Nativo foi sucesso instantâneo, *best seller* e também selecionado pelo *Book-of-the-month-club (Clube do livro).* Foi adaptado para o teatro por Orson Welles e para o cinema por Richard Wright. A versão cinematográfica não foi tão bem aceita, dada a falta de recursos necessários.

O primeiro esboço da obra consistia em 576 páginas e foi acabado em 24 de outubro de 1938. A revisão durou mais de um ano e foram feitas muitas mudanças, algumas das quais para evitar que o livro sofresse algum corte por parte da censura.

Os efeitos do romance sobre o país foram profundos. Com a venda intensa, 215.000 exemplares na primeira semana, *Filho Nativo* atingiu o segundo lugar nas pesquisas nacionais, chegando ao topo durante algumas semanas em Nova York, Chicago, Filadélfia, São Francisco e Saint Louis. Isto porque chegou até a existir uma grande livraria sulista que, comprovadamente, recusou-se a vender o romance.

Filho Nativo foi indicado várias vezes para o prêmio Pulitzer e para o Nobel. Porém, os americanos ainda não estavam preparados para deparar-se com um escritor negro vencedor. Dado este que só tornou-se possível 53 anos depois, no ano de 1993, com o Nobel de Literatura para Tony Morrison.

Filho Nativo e seu protagonista Bigger Thomas tornaram-se símbolos da dimensão do racismo americano, dos guetos de Chicago e das condições de vida do negro nas grandes

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

cidades norte-americanas.

Segundo Keneth Kinammon (32:1-33) e Robert A. Bone (14), Richard Wright associa-se a duas tradições literárias: uma da literatura universal, *Crime e Castigo* de Dostoiévski, e outra da literatura norte-americana, *An American Tragedy* de Theodore Dreiser.

Dreiser, com seu questionamento contínuo da tradição, da justiça, da experiência da miséria humana, fez com que Richard Wright criasse um Bigger Thomas que muito se aproxima de Clyde Griffiths, personagem de *An American Tragedy* (1925). O ciclo da vida de Clyde (apreensão, julgamento, convicção e execução pelo assassinato de Roberta) lembra o de Bigger (julgado e condenado pelo assassinato de Mary).

Wright imbuiu-se do estilo e da técnica de Dostoiévski, da obra dostoievskiana decomposta em várias teorias filosóficas autônomas e contraditórias confirmadas por seus heróis: a grandeza do drama, do mistério, da aparência terrestre e da verdade eterna. Do universo de Dostoiévski, Wright utilizou-se da aproximação com a ação que se passa no mais profundo do homem. Os acontecimentos, as peripécias do mundo exterior são pontos de referência: a tragédia é interior. Os rebeldes dostoievskianos carregam consigo sua alienação, em forma de contradições e divisões internas, o que não deixa de ser o problema do homem moderno. Bigger não foge deste padrão de rebeldia. Como Raskolnikov, ele não se torna um novo homem, pois não consegue resolver seu dualismo interior.

2.4. Richard Wright e a literatura afro-americana

Os romances escritos por negros norte-americanos são considerados como literatura à parte. Apesar das diferenças das experiências vividas na América, como resultado da triste herança escravagista, os escritores negros, sendo norte-americanos, integram-se às tradições literárias da América e não podem ser delas excluídos. O branco também não é originário dos Estados Unidos. A América, antes da colonização, era constituída somente pelos

indígenas. Excluindo os índios, a população do país é um misto de nacionalidades e tradições. Portanto, a não inclusão dos romances dos negros na tradição literária norte-americana constitui-se em uma grande incoerência.

Entretanto, esta situação mantém-se, praticamente, até os nossos dias. Com exceção de alguns, a maioria dos historiadores da literatura inclui o escritor negro, quando o faz, em sumários capítulos à parte. A história do romance negro na América, em seu conjunto, não existia para os leitores norte-americanos em geral até o aparecimento da obra de Robert A. Bone *The Negro Novel in America*. Neste livro, Bone define os conceitos de nacionalismo e assimilação para ajudar a entender a história cultural do negro norte-americano.

Devido aos estereótipos de inferioridade incutidos pelos brancos, o negro não tem amor próprio e, envergonhado de sua aparência, odeia todos os de sua raça. Passa, assim, a imitar o branco em todas as suas vertentes: a maneira de se expressar, a linguagem etc., chegando ao cúmulo de alisar os cabelos e usar produtos para clarear a pele. A assimilação da nova cultura gera muitas vezes sentimentos hostis, pois o negro continua não aceito pelos brancos e não se adapta ao seu papel. Vive entre dois mundos: o do negro e o do branco. A assimilação constitui-se sempre em uma forma de escape da classe média negra diante do desejo de ser aceito pela sociedade dominante.

Do nacionalismo, o oposto da assimilação, nasce o orgulho de ser negro. Surge um forte sentimento de solidariedade racial e uma valorização da tradição. Os negros espelham-se em heróis culturais (Louis Armstrong, Toussaint L'Ouverture, Nat Turner etc.) e nos grandes guerreiros africanos. É um movimento de resistência contra a adesão aos estereótipos da cultura branca.

Mas se os primeiros romances negros continham impulsos conflitantes, o romance e a poesia de caráter nacionalista da Renascença do Harlem (1920-1930) clama pela atenção de Richard Wright. Este movimento se expressou, de forma mais enfática, na poesia e na religião.

Jean Wagner (100) coloca o movimento da Renascença como aquele que, após a Primeira Guerra Mundial, produz o "New Negro": termo cunhado por Alain Locke, que

unesp

define este movimento de despertar para a mudança. E diz ser a poesia a viga mestra da aproximação das pessoas com os poetas negros. Poesia que louva a raça e mostra o ressentimento pelos brancos (uma evolução do negro americano).

O conflito de uma religião institucionalizada que se apresenta para o negro como ópio gerou na Renascença uma luta contra Deus. Porém, havia poetas em que o grande conflito não se encontrava nas oposições Deus e Homem, ou homem negro e homem branco, mas sim entre o homem e ele mesmo. Claude McKay e Jean Toomer, que segundo Keneth Kinnamon foram comparados a Wright, também partilharam esta busca.

McKay, além da busca do autoconhecimento, é também um rebelde. A medida que o seu orgulho da raça vai sendo testado pelos estereótipos racistas, a sua consciência de raça cresce.

Jean Toomer, em seu poema "Blue Meridien", preconiza a reconstrução do homem. Os aspectos da rebeldia, do orgulho da raça, da reconstrução do homem chamam a atenção de Wright, pois penetram tão profundamente na alma negra que descobrem aspirações básicas da raça humana. Passam, então, a valores universais que não deixam a literatura negra ficar em uma redoma e lhe dão a possibilidade de ser considerada obra de arte.

Wright, além de escritor, foi um orador negro anti-racista. Fez parte da tradição da retórica da agitação iniciada por Frederick Douglass e propagada por Garrison em sua luta anti-escravagista. Keneth Kinnamon (32:1-33) diz que na época da publicação de *Filho Nativo*, Wright já era um conferencista negro voltado para as dificuldades de sua raça. Em fevereiro de 1939 ele proferiu a conferência "Negro Culture in New York" no centro comunitário do Harlem; no YMCA do Brooklin proferiu, em maio do mesmo ano, "The Cultural Contributions of the Negro in America" e, em setembro, apareceu juntamente com Langston Hughes e James W. Ford no Festival de Cultura Negra em Chicago. E assim, suas participações como conferencista não cessaram. Falou sobre os problemas do escritor negro, sobre como nasceu o personagem Bigger Thomas etc.

O misto de consciência de raça provindo de sua luta pessoal a favor dos negros e dos escritores da Renascença do Harlem expandiu-se em uma consciência de classe,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

característica de uma corrente intelectual mais ampla. Os escritores negros dos anos 30, de certa maneira, fizeram um balanço do papel do negro na América e todos os temas da cultura e tradição do negro americano tornaram-se visíveis. Eles discutiram temas como a escravidão, o medo do branco, a cultura do Sul rural, a Grande Migração, os guetos negros das grandes cidades do Norte etc. O romance negro torna-se ligado a essa tendência maior na arte moderna. A escrita tensa, impregnada de desilusão, reflete os anos de miséria e dor a que os negros foram forçados a submeter-se.

Wright não é somente um grande escritor da literatura afro-americana, mas um observador inteligente da vida cultural, política e social da América e de vários outros lugares por onde passou (Espanha, África, França etc.).

A publicação de *Filho Nativo* consolidou-o como escritor negro. As bandeiras que levantou durante sua vida em busca do reconhecimento do homem negro, ainda flamulam com o vento que soprou na América em 1940. Em reconhecimento, recebeu uma medalha da *National Association for the Advancement of Colored People.*

Como escritor, após o reconhecimento, Wright estimulou a imaginação de muitos outros escritores do pós-guerra. Quase todo escritor negro apresentava a influência de Wright. Nenhum discípulo, entretanto, superou o mestre, pois não foram além do protesto.

Os descendentes diretos de Richard Wright formaram a chamada "Wright's School", da qual fizeram parte Chester Himes, Willard Savoy, William Gardner Smith, Alden Bland, Carl Offord, Ann Petry, Curtis Lucas, Philip B. Kaye, Lord Brown. Willard Motley e sua obra *Knock on Any Door,* que trata da comunidade italiana em Chicago, descendem de *Filho Nativo.*

Wright ajudou escritores como James Baldwin, que não reconheceu a herança de Wright e o incluiu na literatura de protesto panfletária em seu artigo "Everybody's Protest Novel", situado no livro *Notes of a Native Son.*

Ralph Ellison também negou o predomínio de Wright. Apesar do tema da invisibilidade já existir fortemente em *The Man who Lived Underground* de Wright, Ellison (20:89-104) afirma em *Shadow and Act* que *Invisible Man* é uma idéia sua, totalmente

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

original, oriunda da novela de Dostoiévsky *The Underground Man.* Morris Dickstein (18:117-124) diz que Wright foi atacado como exemplo literário por Baldwin e Ellison, justamente aqueles que ele encorajou no início de suas carreiras.

Dentro da literatura afro-americana Richard Wright fulgura como rei. *Filho Nativo* tornou-se um retrato do tratamento dos negros da época e Bigger Thomas, conhecido em todo o país. É o personagem de ficção que até hoje serve como rótulo para comportamentos rebeldes como os seus. Figura antagônica ao Uncle Tom, que denigre a imagem do negro na América, o "Tom" passou a ser "Thomas", porém "Bigger".

A imagem que mais incomoda Wright é a da submissão do negro. Wright constrói Bigger como herói rebelde, um negro nacionalista, embora a maneira com que Bigger lida com os negros o desabone. Deve-se ver, entretanto, que se trata de uma rebelião, não contra a raça, mas sim contra as figuras estereotipadas dos Uncle Toms, Blues Man e Sambo.

Desde a sociedade escravagista até a atual a figura do Uncle Tom vem fortemente marcada em relação aos negros. Para proteger a vida dos filhos, os negros os ensinavam a agir segundo a estrutura do poderio branco. Temendo a violência, reforçavam a idéia de submissão e resignação. Inconscientemente, o instinto de proteção fala mais alto e os negros concordam com a disciplina do homem branco. Eles contêm seus instintos naturais, sua fala, sua cultura, seus sonhos etc., a fim de manter uma estrutura familiar e pessoal, mesmo que forjada. Como tipo específico à figura do Sambo, o Uncle Tom é um produto do sistema, amplamente divulgado na sociedade americana.

Robert A. Bone considera a figura do Sambo como o arquétipo da auto-anulação. O negro faz o papel de palhaço, comandado pelos brancos. O Sambo, segundo a "Enciclopédia da Cultura Sulista", é um personagem estereotipado, criado pelos brancos com o intuito de denegrir os negros. O estereótipo atacou os negros, transformando-os em objetos de riso. O nome Sambo é de origem hispânica, deriva da palavra Zambo, do século XVI, que significa uma pessoa de pernas tortas e de aparência simiesca. No século XIX Sambo passou a designar pessoas de ancestrais mistos e tinha conotações depreciativas. A figura do Sambo assemelha-se muito ao bobo da corte, que faz rir sob pressão. Qualquer piada que não

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

agrade aos seus ouvintes causa dura punição. Por isso, o Sambo segue os padrões da comunidade branca em que vive, manchando cada vez mais a imagem do negro e provocando o riso dos brancos.

O Blue Man representa o bêbado incrédulo e pessimista, insatisfeito com sua situação, mas que nada faz para modificá-la. Trata-se de um desajustado que não se cansa de reclamar. As reclamações dão-se sempre da mesma maneira e no mesmo tom, o que muito o aproxima do espírito do *blues*. O medo e a dor, alguns dos traços característicos dos primeiros *blues*, somados aos elementos tradicionais, como a desilusão amorosa, a falta de felicidade, o trabalho pesado, o apelo a Deus, a luta pela justiça, o reconhecimento do destino etc., estão impregnados na personagem Bessie Mears, namorada de Bigger Thomas.

Segundo Edward A. Watson (41:64-70), Bessie representa o estereótipo do Blue Man em sua totalidade: seus discursos são verdadeiras canções de *blues,* o que leva Bigger a abominar as atitudes de Bessie. Ele apela contra os estereótipos incutidos nos negros, opondo-se ao reforço dos mesmos.

Com a construção deste herói negro que, além de questionar os estereótipos, luta por sua exterminação, Wright denuncia a situação do homem negro na América e, consequentemente, construir uma nova imagem do negro na sociedade: um indivíduo inteligente, capaz de realizações, o que se torna sua maior contribuição para a literatura afro-americana.

2.5. A questão da Negritude

Constance Rourke (85) mostra haver no início dos anos 30 um homem branco, Jim Crow Rice, que tentou fazer um retrato bem preciso do negro. Suas danças e canções seguiam a dos negros das plantações do Sul. Quebrando as tradições dos negros, Jim Crow introduziu elementos estranhos, e os negros, tentando imitá-los, tornaram-se ridículos. Isto sugere a figura do Sambo, mas a sátira aí contida vinculava-se tanto ao negro quanto ao

unesp

branco, o que não melhorava em nada a imagem, mais tarde associada a outros elementos negativos em relação ao negro, de Jim Crow. O nome Jim Crow cristalizou-se e o sistema norte-americano aplicava as leis "Jim Crow" para "estabilizar" a sociedade, sempre colocando os negros à margem. Os negros passaram a ser forçados a aclamar valores e levantar bandeiras dos brancos, que ignoravam sua própria identidade cultural.

Isto vem ocorrendo desde a escravidão, quando a diversidade étnica dos escravos, associada à intensa opressão dos senhores, não permitia que se mantivesse um nacionalismo muito forte. A escravidão destribalizou os africanos, mas estes conseguiram manter traços de sua raça na simbologia de seus cantos e danças. A depredação causada por Jim Crow à cultura negra, através de suas danças e músicas, visa à desintegração completa de suas tradições. Esta opressão racista causou dor e perda, mas não acabou com o espírito e a resistência dos afro-americanos contra o racismo.

Alguns negros, nesta situação, tentam definir seus valores. Não querem passar a vida em atuações assimilacionistas. Ao mesmo tempo, estão também confusos sobre sua identidade, já que os estereótipos neles incutidos marcam-nos profundamente. Segundo Zilá Bernd (49), é neste instante que surge a Negritude: o movimento de tomada de consciência de ser negro.

O movimento da Negritude surgiu por volta de 1934 em Paris com o *Légitime Defense* de Aimé Césaire, Léopold Senghor e León Damas. Mas esta consciência associada à valorização e ao orgulho de ser negro existe desde a Renascença do Harlem, com escritores como Claude McKay, Langston Huges, Jeam Toomer e Countee Cullen. O significante /Negritude/ sustenta um significado inverso do termo Negro, antes usado pejorativamente. Esta intensa valorização da cultura, do povo etc. causou, de certa maneira e em alguns casos, uma intensificação exagerada que passou ao racismo às avessas.

Na literatura afro-americana, especialmente em Richard Wright, o negro não é puramente africano, estando embuído de sua experiência na América. Assim, Wright trata principalmente dos fatores sociais que deram forma à africanidade, e não apenas da africanidade em si.

unesp

Wright coloca a Negritude em suas obras, mas como problema individual, e não somente relacionada à raça, ao grupo. Esta pretensa atitude não leva o escritor ao nacionalismo intenso do *Légitime Défense,* o que de maneira nenhuma faz de seu trabalho uma obra alienada da vida do negro. O que acontece é que Wright não escreve uma obra puramente "afro", mas afro-americana e, acima de tudo, universal.

Na obra *Filho Nativo* a Negritude se faz sentir através de Bigger, de seu tratamento como indivíduo que pertence a uma raça e de sua busca pela própria individualidade.

O retorno à cultura africana e a identificação com os negros latino-americanos ressaltam a coincidência entre os efeitos da pressão dos anos 20 em relação aos negros europeus e, por exemplo, o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (1927). O movimento cultural europeu também se valeu de elementos como o Marxismo, o Surrealismo e o Existencialismo, utilizados por Wright em *Filho Nativo.* Bigger, através de suas críticas em relação aos negros e de sua revolta diante das condições oferecidas a eles, faz um antropofagismo da Negritude. Ele a destrói para incorporá-la. Em seu desejo de tornar-se um indivíduo, Bigger deixa de ser negro. Como diria Jean Paul Sartre (88:113), "assim o negro que reivindica sua negritude num movimento revolucionário coloca-se de pronto no terreno da Reflexão, quer deseje reencontrar em si próprio traços objetivamente verificados nas civilizações africanas, quer espere descobrir a essência negra nas profundezas de seu coração. Assim reaparece a subjetividade, relação de si mesmo consigo..."

unesp

3. FILHO NATIVO

Engendrando pelos caminhos desconhecidos do ser humano em busca de sua identidade, Richard Wright fez nascer o "protótipo" do negro, filho nativo da América dominada pelo poderio branco. Tal negro, é visto por ele não apenas como indivíduo, mas como objeto de exploração da condição humana. Os conflitos e as situações a que o protagonista de *Filho Nativo* se submete são o resultado, não só de seu temperamento pessoal, mas também reflete o modo pelo qual ele absorve e interioriza os valores e modos de vida da nação americana.

3.1. Aspectos Trágicos

Em uma primeira instância, *Filho Nativo* constitui-se na história de um melodrama, no drama da consciência de um indivíduo que contradiz as definições tradicionais de personagem. Embora com dimensões trágicas, Bigger não é nem o Herói, nem o Vilão, e as sombras de seus ideais, transcritas a partir de suas reflexões, podem permitir que ele seja visto como um herói trágico. E ele só chega a sê-lo por não estar sendo levado apenas pelo destino e pelo enredo que o condiciona, pois o personagem não se mostra adequado à própria situação.

Para Northrop Frye (66) a tragédia existe quando os personagens fundamentam o sentido do autêntico no caráter humano. Assim, Wright busca a fonte do efeito trágico na estrutura de seu enredo, porém concentrado em um único personagem, Bigger Thomas. O cerne estaria no isolamento deste herói. Bigger, refletindo o que diz Frye, escapa da antítese do bem e do mal, da responsabilidade moral e do destino arbitrário. Caminhando em direção oposta à que se espera de um herói, Bigger, no final de sua trajetória, suscita questões metafísicas e teológicas, ao invés de apenas sociais e morais.

unesp

Richard B. Sewall (92:9-25), falando de Jó, nos aproxima da tragédia. Encontramos os elementos, agonia do dilema e sabedoria da ambiguidade de cada escolha, também na trajetória do protagonista de *Filho Nativo*. O argumento de Bigger participa da concepção moderna de ambiguidade textual, pois traz um traço irônico que joga com o saber do leitor. Ele possui um intenso sentimento trágico quando luta por sua posição na sociedade.

A tragédia seria, para Arthur Miller (80:143-147), uma conseqüência da compulsão do homem em avaliar-se com justiça, no questionamento de seu meio-ambiente "estável", que o horroriza. Wright constrói seu personagem da mesma maneira como vê a vida dos negros nos Estados Unidos. Em uma carta a Owen Dodson (19:30-32), ele diz: "Há milhares de franceses que conhecem o nosso Jazz, e ninguém aqui parece compreender a grande tragédia do negro na América, ou o significado de sua vida". Ele nunca perdeu a chance de denunciar o racismo na América em todos os seus aspectos.

Filho Nativo é uma "tragédia" em vários atos, com um prólogo e um epílogo. No prólogo há a apresentação da miséria em que coabitam os membros da família de Bigger. O incômodo de ser chamado à realidade patenteia-se na apatia e na impaciência de seus moradores. Os Thomas, família negra pobre, escutam o ruído estridente, agudo e prolongado de seu despertador. Silenciá-lo e acender a luz é um abuso contra os sonhos da família, já que para os negros pobres do lado sul de Chicago a realidade é demasiadamente cruel. Wright constrói Bigger através da imagem do negro norte-americano que vive perdido entre dois mundos, o idealizado e o real; relaciona-se com o mundo branco distante e com a sua própria gente oprimida.

Portanto, Bigger revolta-se por não poder nem mesmo alcançar a grande barreira que o limita. Ele se encontra sem opções num mundo de misérias, onde não há a mínima possibilidade de escolha, mesmo que não as faça da melhor maneira.

> Sim, ele podia aceitar o emprego de Dalton e levar uma vida miserável; ou podia recusar e passar fome. O que o deixava maluco era pensar que não tinha qualquer outra opção. (50)

unesp

O pressentimento de Bigger de que algo ruim irá lhe acontecer não passa do curso natural das coisas, já que coisas ruins aparecem constantemente, umas após as outras. Bigger questiona a situação do negro e quer uma resposta para as suas ansiedades. Ele acredita que não há sombra sem a luz da consciência e que tem que descobrir como lidar com seu lado obscuro, semelhante ao que Jung (76) sugere quando fala do arquétipo da sombra, pertencente ao inconsciente pessoal, onde guardamos tudo o que não foi adequado à máscara.

> O que eu sei é que somos nós as únicas coisas
> nesta cidade que não podem ir onde querem, nem fazer o que bem entendem. (58)

Bigger constitui-se em um personagem bem articulado, que em sua pretensa simplicidade propõe questionamentos profundos. Constrói-se como herói inatingível, indecifrável e não como personagem fragmentado. Ele se torna, de certa maneira, um herói trágico, visão esta reforçada por Craig Werner (43:117-152), quando afirma que a problemática da tradição afro-americana dos Blues em *Filho Nativo* já foi exposta por Houston Baker, Ralph Ellison, Henry Louis Gates e Robert Stepto. No entanto, Werner se propõe a fazer uma revisão, considerando o romance como um texto modernista, que se afirma como afro-americano. Mostra como Wright focaliza a fragmentação, a alienação e o entendimento em sua mais poderosa figura de exclusão: Bigger Thomas.

Russel Carl Brignano (16) diz que Wright combina a busca de Bigger por uma identidade significativa com o espectro de uma violenta rebelião negra na América. O ato quase acidental da morte de Mary eleva Bigger da obscuridade ao reconhecimento. O assassinato foi um misto de acidental e proposital, pois Bigger queria apenas silenciá-la e defender-se a si mesmo. Para livrar-se de seu medo intenso quando encurralado, só lhe ocorreu praticar um ato de violência.

Maxime L. Montgomery (35:453-466) fala de Bigger como um rebelde solitário cuja vida culmina em um ato isolado de violência dirigido aos brancos. A denominação de herói

unesp

rebelde aproxima-o do Jó bíblico e dos personagens de Dostoiévski. Através da descrição de Maurice Friedman (68) do rebelde problemático ao longo da literatura, conseguimos detectar sinais comuns a este a Bigger Thomas. Alexandra F. Rudicina (86:1065-1074) afirma que os moldes do assassinato refletem o esquema arquetípico do renascer através da transgressão, seguida por um sofrimento ou expiação, que remete ao mito central do cristianismo: o da queda do homem e de sua redenção.

Bigger aparece como supremo agressor em termos das leis humanas, porém também como transgressor metafísico da ordem divina e universal. Seu ato de agressão equivale ao exercício da total liberdade. A exemplo dos heróis de Dostoiévski, Bigger dramatiza o princípio do renascimento, colocado em prática quando reforça seu poder e sua liberdade, passando por cima das barreiras impostas. Porém, pervertendo o princípio da vida, Bigger percebe as implicações de seu ato de transgressão metafísica e seu renascimento se processa por meio do sofrimento e da expiação. O intenso orgulho inicial, que concebeu e alimentou a gana de ultrapassar os limites, vai sendo gradualmente desintegrado. O lento e tortuoso ritmo do renascimento em Bigger envolve muitos momentos de resistência, porque é a partir do assassinato de Mary que ele passa a enxergar a situação do negro na América. O protagonista vascila entre a salvação e a perdição representadas, respectivamente, por seu "eu" e pelas forças conscientemente marcadas pela sociedade branca dominante.

A sua vida, após o assassinato, tem outro sentido, mas ainda muito limitado pela sociedade. Bigger tem esperanças de mudar de vida por ter conseguido forças para se impor ao homem branco. Mas novamente vive fora da realidade, pensando ser capaz de fazer a revolução de um homem só para mudar todo o sistema.

No porão Bigger queima Mary diante dos olhos verdes da gata branca. No entanto, a cabeça não entra na fornalha e, assim, ele inicia um ritual de sacrifício, cortando a cabeça de Mary com o machadinho, como em rituais haitianos. Montgomery fala da cabeça colocada na fornalha como representação da busca que Bigger faz da humanidade nos termos prescritos pela sociedade branca. Ele rejeita as virtudes e luta pela sua auto-afirmação através de atos de violência.

unesp

A maneira com que vive exemplifica uma dialética, um jogo de contrários em que Bigger não consegue posicionar-se. Orgulha-se dos dois assassinatos (o de Mary e o de sua namorada Bessie), pois representam a ultrapassagem da linha dos dois mundos, e teme o resultado de suas ações, pois sabe não ser aceito no mundo branco, assim como no mundo negro. Bigger fica em uma corda bamba, em uma ponte que não dá a lugar algum. O castigo, tema recorrente em Dostoiévski, também se apresenta no livro de Wright.

No final, Bigger sabe que suas experiências resultaram em um grande crescimento pessoal, que ele até mesmo se esqueceu de todos os prejuízos que vinha sofrendo. As últimas palavras de Max trabalham na mente de Bigger e, se até agora ele não tinha encontrado nenhum significado para sua vida, a partir de então Bigger decide aceitar-se por inteiro, incluindo a violência latente de que não conseguia se livrar.

_ Eu não queria matar! Gritou Bigger. _ Mas pelo que matei eu sou. (438)

3.2. Motivos

Tomachevski (99:174) nomeia motivo o tema das "partes indecompostas", ou seja, as "pequenas partículas do material temático". Shaw (89), por sua vez, afirma que o "motivo está relacionado intimamente com o de impressão dominante, a linha unificadora duma obra".

Fazendo uso dos conceitos anteriores, os motivos serão entendidos como aspectos ou elementos que se repetem e unificam *Filho Nativo*, podendo trazer variações (recorrências). Somados a estas, talvez possam constituir-se no apoio temático do romance. Assim, os apresentaremos ligados ao protagonista, que permite a orientação destes motivos ao longo da narrativa e, então, é capaz de transformá-los em impressões dominantes.

O motivo Negritude/ Negro/ Escuro vem sempre associado ao seu par antagônico

unesp

Brancura/ Branco/ Claro. A disposição branco e negro torna-se significativa haja vista a grade negra e alta que cerca a casa dos Dalton. Lá dentro predomina a penumbra, intensificando o medo do desconhecido. O amargo sentido de privação de Bigger, constantemente atormentado pelo poder da sociedade dominante, revela que tamanha insegurança leva-o a programar cada passo em direção aos brancos. Seus passos são acompanhados também por uma alta ansiedade, que deve ser de toda maneira controlada. Bigger vive os seus próprios devaneios e questionamentos sobre o problema da brancura e da negritude.

Nas páginas 53 a 59, os devaneios iniciam-se com o avião que passa no céu lançando fumaça branca. O branco representa o ideal, portador de todos os prazeres, limpo e puro. Mas até a própria natureza (o sol) os impede de sequer visualizar a brancura. Tudo para eles mostra-se inatingível, devido à altura em que voa o avião. Discutindo sobre a probabilidade de pilotar o avião, a partícula *se* constantemente presente no discurso de Gus, chama-os para a realidade. Isto só aconteceria se fossem brancos e ricos. Então Bigger e Gus passam a brincar de "brancos". John M. Reilly (36:35-62) sugere assim que eles estão em um processo revelador de um conhecimento maior dos sinais e gestos associados ao status de sua comunidade. A sua própria negritude é antropofagicamente devorada. Através deste ato, que se repete muitas vezes ao longo do romance, Bigger tenta afirmar sua negritude. Diante do apelo branco, ela não pode extinguir-se. Devora-se para que mais facilmente ela seja introjetada, preservada. A incorporação e a assimilação dão maior valor ao objeto, tão destituído pelos brancos dominantes. Esse antropofagismo da Negritude nos remete ao texto de Michael S. Harper (28:83-87), o poema *Rat Fever: History as Hallucination.* Nos três últimos versos, o poeta escreve:

> "a man's a man
> When he can eat himself up
> and leave no tracks."

Os motivos Claro-Escuro tornam-se ambivalentes e complexos durante todo o texto: a luz que clareia e aquece é a mesma que o desvenda diante de seus perseguidores e a

escuridão que o amedronta é a mesma que o protege. Nesta acepção, a escuridão pode ser vista com o poder de esconder os mistérios dos comunistas e simultaneamente liga-se à idéia de "sujeira", escombros etc.

Tudo o que Bigger lembrava já ter ouvido sobre comunistas estava associado, em sua mente, à escuridão, casas velhas, pessoas falando em sussuros e sindicatos em greve. E aquele edifício não era uma imagem muito diferente disso. (102)

No episódio da fuga com Bessie, a escuridão apresentava-se em duas vertentes: negativa, por estar ligada à imundície, à podridão, aos ratos e aranhas do prédio antigo; e positiva, porque, apesar de tudo, ela os protege dos olhares do branco. Entretanto, na escuridão do velho edifício, a brancura penetra com a neve, pelo poço de ventilação. A neve, um motivo fundamental, vem associada à brancura que representa e aparece a todo momento. Macia, cruel e fria, desperta em Bigger o ódio que sente pelos brancos por não poder tomar parte em seu universo restrito.

Caminhou até a residência dos Dalton.(...) Ao redor havia o silêncio, a noite, a neve caindo e caindo como se caísse desde o começo do mundo e fosse continuar caindo até o final dos tempos. (212)

Paul N. Siegel (37:517-523) reforça a idéia de que Wright usa a imagem do mundo branco como uma grande força da natureza, incontrolável e simbólica do mundo branco hostil. A brancura decepciona Bigger. É tudo tão claro, tão amplo, tão limpo, que só lhe transmite a sensação de um imenso vazio, de um mundo sem cores e a ele inacessível.

A luz, sinônimo da claridade, desvenda o desconhecido. Acendendo-a, Bigger vê todos os elementos da casa dos Dalton: a caldeira, seu novo quarto e a garagem. A luz, em outra ocasião, acesa por Peggy, ofusca-lhe os olhos, como uma agressão ao seu interior e uma ameaça, porque a qualquer momento pode iluminar o que Bigger deseja que permaneça na escuridão. E finalmente, a luz do dia passa a ter uma conotação bem negativa,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

quando Bigger reflete sua condição, mirando os flocos brancos de neve que caem, sinal este de que, mesmo na "segurança" do gueto, os negros se vêem cercados de todos os modos pelo poder branco. A brancura o acompanha a todo instante, até mesmo a caminho da garagem através dos arbustos de flores brancas. Desde a morte de Mary, tudo se cobre de branco, o carro, a casa, as ruas etc., mostrando a Bigger que são os brancos que definem sua existência, mesmo quando ele nem está pensando neles. A brancura surge novamente intensificada quando Bigger retorna à casa dos Dalton. A neve toma-lhe até o tornozelo. O carro está todo branco e a casa branca e silenciosa. O branco simboliza o momento transitório, entre o visível e o invisível, a vida e a morte, e o silêncio prepara para o novo. É a cor da partida para a morte, da entrada no mundo dos espectros.

Do branco passa-se ao vermelho, a cor da iniciação, a imagem da fornalha, do pescoço ensangüentado de Mary. Ambivalente, o vermelho sugere a libertação juntamente com a opressão. Equivale ao desejo de Bigger, mesclado de esperança e desespero. A escuridão avermelhada da fornalha tem um efeito negativo (remete aos horrores de Bigger) e concomitantemente positivo, pois esconde as evidências de seu crime. O vermelho vem frequentemente associado ao preto, levando consigo uma impressão totalmente negativa. A partir do assassinato, a escuridão do porão torna-se sua aliada. Bigger vê o vermelho e o calor da fornalha, que representam o grau mais baixo a que ele pôde chegar. Desde então, ele é capaz de tudo para tentar responder as perguntas que de há muito vem se fazendo. Apesar de estar dando uma total reviravolta nos valores dos brancos, enquanto não chega aos tribunais, Bigger não deixa de sentir um enorme pavor. Hoyt W. Fuller (23:229-243) remete à imagem branca como concessão de Bigger para mascarar sua chuva de ódio e medo.

A brancura persegue-o disfarçada na neve, acompanhada do vazio e do silêncio.

> Bigger está cercado. Dentro da casa só há brancos, e olhando pela janela, só se vê neve e vento. (221)

No capítulo *Fuga*, a neve, ao mesmo tempo em que ilude a polícia, ajuda-a a capturar

unesp

Bigger. O vento começa a soprar mais violentamente, visto nos redemoinhos de neve, cada vez mais forte, acompanhando os movimentos de Bigger em direção a lugar algum, atolado e sem saída no mundo branco. A imensa caixa d'água branca não poderia ser seu refúgio. Juntamente com a neve, as luzes, as estrelas e os rostos brancos, ela mostra o cerco natural e intransponível que se faz a Bigger. A luz torna-se o adversário, chega a ferir seus olhos, descobre-o perante o outro. E a neve que, mesmo machucando-o, de noite ajudou-o na fuga, apresenta-se fofa e escorregadia, fazendo-o cair. O poder branco encontra-se na nevasca que bloqueia todas as saídas de Chicago.

Durante a fuga, a fome toma conta de Bigger, novamente ligada à brancura. Para saciá-la, imagina o leite quente que Bessie lhe oferecera anteriormente. O leite, além de branco, apresenta conexão com o aconchego e paz do leite materno, alimenta, aquece e propicia segurança.

Iniciando o capítulo *Destino, B*igger perde os sentidos, mas o mundo branco ainda quer mantê-lo consciente. Através do leite Bigger novamente recupera os sentidos e depara com os olhos no forro branco. Não há maneira de livrar-se deste mundo. Tudo o que o cerca está infestado por esses valores. É por este motivo que Bigger volta ao mundo. Mesmo sabendo que ele está encerrado em grades sem fim, Bigger ainda quer a oportunidade de falar do seu mundo, das sua dores etc. E ele o faz através da sua atitude e de seu silêncio.

Reportando ao anteriormente dito, o motivo recorrente ao longo da narrativa chega a proporções tais que encontra-se mesclado também nos aspectos trágicos e estruturais, e interligados a outros motivos.

O motivo do Calor/Quente/Fogo aparece no romance associado à idéia de raiva, violência, sempre relativo ao personagem Bigger. São apresentados também como indicadores do assassinato.

> Sentiu o cheiro do carvão e cinzas e ouviu o ruído da caldeira. Viu uma camada de brasas vermelhas brilhando dentro da caldeira. (94)

A violência torna-se um motivo no livro de Wright, associado ao medo e à vergonha. Em *Filho Nativo* a violência transparece claramente em Bigger, que mostra, em suas atitudes diante da gangue e nos assassinatos de Mary Dalton e Bessie Mears, a impossibilidade de equilíbrio diante do conteúdo de sua própria existência. O assassinato de Mary deve-se à ampla gama de possibilidades que Bigger criou a partir do medo intenso, uma tensão constante desde o primeiro até o último capítulo, não se deve esquecer de que *Medo* é o título do capítulo inicial.

O pânico desponta no romance através do rato, reincidente no ambiente familiar. Como Bigger, ele incomoda, entra sem pedir licença e sem ser bem-vindo. É o intruso que amedronta e, pela própria existência ameaçadora, provoca pavor. Ele instiga o terror e desestabiliza a rotina. Neste mesmo sentido pode-se ver também o Sr. Dalton, o "senhor" que interfere na vida dos negros com seus aluguéis altos e não os deixa viver em paz. Diante da ameaça branca, os negros não são eles mesmos, mas saem da tranquilidade e vivem sob a máscara do medo. John M. Reilly diz que o episódio do rato prevê violência posterior, assim como tem o significado intrínseco do resumo da vida no gueto, onde a saúde, o conforto e a segurança são banidos pelo sistema.

A maneira como se expõe a atitude de Bigger e do rato nesta luta prevê o futuro de Bigger na sociedade branca e mostra suas tendências ao crime, como um assassino astuto e violento, que se sente encurralado e submetido a um intenso medo, mas, ao mesmo tempo, como um animalzinho indefeso diante de seu grande oponente.

A morte do rato sugere o que acontece aos que quebram as leis e entram em um mundo proibido, como no *outdoor* em que Bigger vê Buckley, o promotor público. Outra vez o narrador antecipa o destino de Bigger, como no trem da canção da mãe, arrastado pelo bravo maquinista. O *outdoor* simboliza o domínio branco, a falta de oportunidade e, além disso, constitui-se em uma ameaça constante com suas grandes letras vermelhas: "SE VOCÊ INFRINGE A LEI NÃO PODE VENCER!" (51) Houston A. Baker Jr. (11:85-116) afirma que o *Outdoor* constitui um sinal parodiado, inventado para os territórios negros. Ao invés do sinal do Uncle Sam Wants You!, referindo-se às oportunidades na América, o sinal faz

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

uma ameaça para que os negros se mantenham em seus lugares. O comentário dos irmãos a respeito do tamanho do rato, e de como ele pode crescer em condições tão adversas, espelha a própria situação. O rato aparece novamente na fuga de Bigger, destacando-se pela cor no mundo branco (272).

> Parou em uma esquina e viu um enorme rato negro pulando sobre a neve. O animal passou por ele, em direção a uma porta onde desapareceu, passando por um buraco. Bigger ficou observando, pensativo, para o buraco através do qual passar o rato com tamanha facilidade, em busca de segurança. (272)

O medo constante reflete o personagem perdido, rude e insensível, que não pode dar o que não aprendeu a dar. Os avisos e os comentários da mãe, a respeito de seu egoísmo e nulidade, mostram seu descontrole emocional e parecem ser uma vazão natural para todos os seus impulsos.

> Vai se arrepender de não ter feito nada de bom na sua vida, de ter vivido como um vagabundo. Mas aí, então, vai ser muito tarde. (47)

Nas brincadeiras com os amigos aparece a enorme vontade de progredir e, ao mesmo tempo, a situação estanque do conhecimento para tal derivada da situação sócio-cultural imposta pelos brancos. Bigger cria até mesmo a imagem do ferro em brasas sendo enfiado pela sua garganta para explicar a Gus a necessidade de alguma mudança. A situação vigente chega ao ápice da intolerabilidade expressa nesta imagem. A cadeia de sua própria situação não o leva a temer a outra. O medo é tão intenso a cada segundo de sua existência, que não fará a mínima diferença com que máscaras ele se apresentará.

Em relação ao roubo da loja de Blum, o sentimento começa a ser acrescido de uma alta ansiedade e angústia, que necessitam ser transfiguradas em algo palpável. À medida que os minutos transcorrem, ele cada vez mais camufla seu intenso pavor, chegando até mesmo a somatizá-lo em dores no estômago, nos músculos etc. Gus não chega e isto reflete-se em Bigger como possível saída para os seus tormentos. Ele passa a extravazar sua angústia aos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

poucos, já discutindo com Jack e G.H. A sensação de horror perpassa todo o seu corpo e se faz sentir em cada célula. Por isto torna-se impossível escondê-la, o que Bigger tenta fazer de todos os modos, mas não consegue. Gus consegue chegar a tempo e diante da viabilidade da operação ele se transforma e cria um acontecimento para impedir o roubo e dissipar sua culpabilidade: agride Gus e detona a bomba já prestes a explodir.

Wright, em "How Bigger Was Born", acredita que Bigger Thomas não é apenas um negro dos guetos de Chicago, mas um posicionamento de vida frente às dificuldades: fazer-se superior infringindo as leis através da violência. Esta existe na sociedade negra como resposta ao medo intenso e à violência explícita dos brancos que se impõem mediante o abuso de poder. Em Bigger, diante da própria máscara, a violência esconde seus verdadeiros objetivos. Em relação aos amigos, sua atitude revela a necessidade de liderar um pequeno grupo de negros gatunos. Tirar dos negros, para ele, flui naturalmente, pois o desrespeito com a própria raça marca essa sociedade desprovida de quaisquer laços. No entanto, tirar do comerciante branco resulta de uma corrente de emoções negativas acumuladas em sua relação com o poder dessa sociedade. O branco, mesmo que comerciante pobre de um bairro negro, tornou-se a réplica do poder.

O medo diante do que poderá acontecer coloca Bigger no caminho da violência, onde os medos, dúvidas, inquietações e ansiedades jamais poderiam ser expostos, sob a pena de lhe tirar o poder conferido pela gangue. S.B. Bennett e W.W. Nichols (13:221-228) colocam a violência nos textos negros como coerente com sua situação na América. A procura do significado da violência leva a dois caminhos: o da destruição própria ou o que Bigger escolhe mais tarde, uma violência criativa de conhecimento próprio.

A retomada do assalto à loja de Blum faz parte da necessidade de auto-afirmação de Bigger. Ele quer mudar sua situação e não temer o poderio branco, mas ao mesmo tempo seu medo é tão intenso que se materializa em ataques nervosos. O medo gera calor, tensão, rigidez e até mesmo dor. Então, faz a transferência de sua violência para a parte mais fraca: Gus. Bigger não tem a coragem de enfrentar o branco, diante dele não passa de um menino assustado e esta constatação o arruina. Para fazer-se novamente forte, tiraniza o amigo,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

embora sentindo internamente todas as sensações de horror experimentadas por Gus.

O pavor toma conta do personagem quando está com Mary e Jan no restaurante e encontra-se com Jack e Bessie. Apesar de cumprimentá-los rudemente, Bigger está tão tenso que não consegue engolir o frango. O pretenso diálogo de Jan mais parece um interrogatório policial. Para ele, Jan quer apenas recrutar mais um membro para o partido. Willene P. Taylor (38:44-58) discute a cena do restaurante, afirmando que se trata de uma longa exposição de estereótipos, tanto da parte dos brancos envolvidos, quanto de Bigger. Isto se repete no diálogo de Britten com Peggy (218), quando ela confirma todos os estereótipos que Britten tenta desmontar.

Na cena da morte de Mary, Kathleen Gallagher (24:296-314) propõe o estupro como um correlativo objetivo à sua violenta resposta mental dirigida ao mundo branco. A narração faz com que o leitor experimente a angústia de Bigger e o acompanhe. Sua excitação, aliada ao torpor provocado pela bebida, leva-o a desejar Mary ardentemente e, quando está prestes a possuí-la, a Sra. Dalton adentra o quarto. O desespero de Bigger faz com que ele emudeça. Levado ao pavor de saber-se na cama com uma branca, Bigger sufoca Mary com o canto do travesseiro. Ele não teria nem mesmo a chance de explicação e já seria condenado. A possibilidade de estupro corresponde a sua sentença de morte. E a partir de então, o medo torna-se tensão constante. O horror leva-o a criar, sob condicionais (emprego das palavras *se, talvez* e verbos no condicional), possíveis falhas no plano que encobre o assassinato.

Outro motivo entra em cena: a vergonha. Associada ao medo, explica o comportamento de Bigger diante de Mary e o comportamento de todos os negros diante do poder branco. Sente que as coisas só mudariam se os negros se associassem e se revoltassem contra isto; e fica desapontado em saber que esta gana por mudanças pode não ser característica de sua raça. A vergonha aparece novamente na necessidade da manutenção dos estereótipos de negro servil, constituindo-se, assim, em um elemento a favor de Bigger.

Diante da possibilidade da descoberta de Mary, o pavor de Bigger intensifica-se de tal modo que ele se sente histérico. O corpo já não responde mais aos seus comandos e Bigger

unesp

se vê obrigado a encostar-se à parede e lá ficar para não cair. A imobilidade é característica do horror intenso: Bigger, muito nervoso, tenta controlar até os músculos do rosto. Seu horror aumenta quando Peggy ordena que limpe as cinzas e coloque mais carvão na fornalha. Mais uma vez travado pela imobilidade, Bigger não controla a situação. A fumaça toma conta do local e um jornalista, ante à passividade de Bigger, começa a retirar as cinzas. Bigger encontra-se estático, cada músculo do corpo doendo de tensão.

Por ocasião de sua captura, Bigger evade-se, escondendo-se atrás de sua cortina e se rende, sem forças, ao jato d'água. Caindo na neve, vê-se cercado de brancos, mas só encontram o seu corpo. Bigger fecha os olhos para não sentir os horrores, mas não perde a consciência de imediato. Consegue desligar-se somente ante a possibilidade de linchamento. O terror é tamanho que ele perde os sentidos.

Dois homens esticaram os braços de Bigger, como se o fossem crucificar; colocaram um pé em cada um de seus pulsos, fazendo-os afundar na neve. Seus olhos se fecharam, lentamente, e ele se viu engolido pela escuridão. (292)

No julgamento, o medo intenso ainda o persegue, agora em forma de alta ansiedade. Bigger está com medo de alimentar as esperanças criadas a partir do diálogo com Max, embora saiba de antemão ser impossível descartá-las. A tensão que toma conta dele é tal que seu corpo reage não conseguindo comer e dormir, como se o pesadelo não diminuísse com o sono.

Como resposta violenta de Bigger ao medo intenso, a animalização aparece como outro motivo na narrativa.

O narrador descreve-o como animal, como se seus atos fluissem e não fosse necessário nem mesmo sua própria opção. Bigger atingiu o seu limite, e a partir dele, ele se desumaniza e se deixa levar por seus instintos. Trata-se mais uma vez de uma antecipação dos acontecimentos futuros, pois colocado diante das mesmas circunstâncias, Bigger sempre agirá violentamente.

unesp

Ele deu um passo longo, com a graciosidade de um animal selvagem saltando, e, com o pé esquerdo, derrubou Gus no chão. (75)

Encurralado, tal como o rato citado anteriormente, Bigger salta contra seu suposto opositor e o agride. A agressão não se atém apenas ao nível físico, mas ao psicológico, pois Bigger sujeita Gus a humilhações. Submetendo-se a estas com o medo da morte, Gus ao se ver livre ataca Bigger com a bola de bilhar e foge. A atitude de Gus espelha o assimilacionismo, pois o negro teme pela vida e não reage, acreditando-se incapaz de contornar tal situação. Apesar de ridicularizar o amigo, Bigger pressente que no círculo de que faz parte, o desrespeito à dor é revoltante. Agride Jack e G.H. com palavras e ameaças, e Doc rasgando o pano da mesa de bilhar. O narrador descreve-o como um animal raivoso, com direito de saliva branca escorrendo pelo canto da boca.

Na fuga, tal como um animal peçonhento a deslizar-se silenciosamente pelo quarto, Bigger mata Bessie, quando ela está dormindo. O animal dá o bote quando a vítima se encontra distraída.

Levantou-o, deteve-se por um segundo e o trouxe para baixo, através da escuridão, acompanhando aquele movimento fatal com um som gutural, animalesco, e terminando tudo com uma pancada surda. (261)

Bigger também arrasta-se sorrateiramente, salta muro, anda de quatro, corre velozmente, apavorado com a idéia de ser entregue aos brancos (287).

A violência está contida em cada página do romance, às vezes com certa nuância que a suaviza, às vezes claramente. Trata-se da realidade que choca, a que se refere Richard Wright em "How Bigger Was Born":

Jurei a mim mesmo que nunca mais escreveria um outro livro que fizesse alguém chorar; que se eu viesse a escrever um outro livro ele seria tão duro e tão profundo, que as pessoas teriam que encará-lo sem a consolação das lágrimas. (29)

Partindo do medo, passamos agora a outro motivo na obra de Wright: o olhar, a cegueira, o piscar forte.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA

O olhar, associado à capacidade de penetração no interior dos personagens, torna-se demasiado significativo para Bigger. Sinônimo de segurança e confiabilidade, clama por explicações, informações e significações. Olhar fixamente para Bigger o perturba. Ele sente-se totalmente invadido em seus pensamentos. Seus olhos espelham a alma, por isso ele sempre desvia o olhar ou olha para os outros através de sua cortina. Em relação ao olhar, Bigger mostra submissão, mentira ou falsa simplicidade quando olha para baixo. Quando sem direção, olha à sua volta, e, à procura de alguma ajuda ou explicação, olha para cima (olhar voltado para a eternidade). Ele só olha seu interlocutor quando capaz de se igualar a ele.

E de repente, lembrou-se de quantas vezes sua mãe lhe disse para não olhar para o chão quando estivesse falando com os brancos ou quando estivesse sendo entrevistado para um emprego. Levantou os olhos e viu o sr. Dalton olhando-o de frente. Baixou os olhos novamente. (86)

O olhar do outro o incomoda como força penetrante que tolhendo sua liberdade, o esvazia. Este outro, representado principalmente por Mary, revolta-o.

Ele ficou tenso de ódio. Mais uma vez, ela estava olhando dentro dele e ele não gostava disto. (116)

Para modificar o enfoque dos pensamentos, Bigger pisca forte, comportamento repetido ao longo da narrativa. Na captura, os olhares dos brancos significam para Bigger o desejo enorme de mudar a imagem que eles fazem do homem negro. Ficar exposto a esses olhares de ódio e censura, torna-se angustiante para Bigger, que deixa de olhar. Aqui dá-se a passagem do olhar para a cegueira. Para Bigger, só enxerga aquele que vê as coisas sob o prisma da revolta. Às vezes, toma uma atitude de pretenso assimilacionismo concordando em agir segundo os modelos dominantes. Assim, Bigger espelha-se na descrição dos brancos: é amável, dócil, ignorante, sem vontade própria e, ao mesmo tempo, falso e ladrão. Acredita-se o único visionário diante de uma horda de cegos.

unesp

Estava cercado por outras pessoas que esperavam, também, um bonde. Nào olhou para elas; elas eram simplesmente, pessoas cegas, cegas como sua mãe, seu irmão, sua irmã, Peggy, Britten, Jan, o sr. Dalton, a duplamente cega sra. Dalton e os prédios silenciosos e vazios com suas janelas negras. (202)

Edward Kearns (30:146-155) diz que no romance *Filho Nativo* Wright usa a ironia e o motivo da cegueira para tentar chegar ao nível temático do romance. O motivo da cegueira acompanha todo o romance, desde a situação da mãe que não quer saber o que acontece ao seu filho, passando pela família onde Bigger trabalha; e chegando finalmente a Boris Max, que nada entende a respeito de seu cliente. A cegueira atinge a todos, inclusive Bigger, dependendo da situação em que se encontrem. Apresenta-se como a solução mais fácil diante de qualquer eventualidade. Diante do que nos foge ao controle e das regras pré-estabelecidas, é melhor não questionarmos: não ver para não sentir, pretendendo que a vida continue a mesma, não importando as circunstâncias.

Bigger age cegamente. A cegueira, utilizada como metáfora, explica as relações dos negros com os brancos na América. Willene P. Taylor (38:44-58) diz que esta metáfora desenvolve-se em todo o romance através de seus personagens, reiterando que a cegueira se associa às imagens de claro e escuro. Esta constrói-se frente à reação das pessoas que se vêem diante de atitudes não convencionais. Bigger não percebe que fazendo associações entre os negros e os brancos (Buddy e Jan, Mary e Vera) e vendo apenas a negação da dignidade do negro americano na sociedade, ele está sendo mais cego ainda. Craig Werner (43:117-152) afirma que, ironicamente, é o próprio sentido de alienação de Bigger da comunidade afro-americana que ajuda fazer dele uma figura poderosa nesta comunidade.

A cegueira está ligada também à imagem da cortina e da parede. Paul N. Siegel (37:517-23) nota que tanto a cortina quanto a parede têm a função de esconder, de evitar o confronto com a realidade, com qualquer detalhe que remeta ao poder sufocante do branco.

Bigger foi até a janela e ficou olhando para a neve que caía, parecendo uma cortina branca. Pensou no bilhete de resgate. (193)

Bigger usa este recurso toda vez que depara com os horrores a que os negros são

unesp

submetidos.

O tenso esforço de manter-se fora da realidade, de afastar de sua consciência a terrível visão de Bessie, e o barulho dos sussurros de vozes não permitiam que movesse um único músculo. Ficou imóvel, rodeado por uma invisível parede de concreto. (351)

Diante da cena horrível, ele esconde-se em sua cortina e só vê o que quer ver. Através de Bessie, Bigger reflete sobre a impossibilidade do negro regrar sua vida. Sempre dependente do que o branco espera dele, não tem nem mesmo o direito ao mínimo de privacidade. Bessie fica exposta aos olhares do júri e de todo o público. E Bigger sofre por mais esse atentado à vida do negro, como se sua própria essência pudesse tornar-se pública.

Ligada à idéia da cortina, a expressão "cair no espaço" aparece duas vezes no capítulo *Destino*, para expressar o desligamento de Bigger diante de situações que o expõem. Ele não quer desprover sua raça do orgulho de ser negro e os brancos estão dispostos a reduzi-lo a nada.

A parede e a cortina remetem, principalmente, à invisibilidade. Todd M. Lieber (33:86-100) mostra que o discurso produz suas próprias formas, sendo a metáfora da invisibilidade a mais persuasiva na literatura afro-americana: sugere a situação de um grupo tirado de sua cultura e forçado a aclamar valores diversos, ignorando sua própria identidade cultural. E confirma a invisibilidade de Bigger pelo modo como Jan e Mary o enxergam. Eles vêem em Bigger somente a imagem de suas fórmulas marxistas.

Bigger tem necessidade de tornar-se invisível, para que possa participar de tudo o que lhe negam, sem sofrer o medo e o desespero da recusa. Pretende ter um comportamento diferente do assimilacionismo da mãe e da irmã, pois do contrário cairia na desesperança. Quando da reflexão sobre colocar diante do mundo branco o resultado violento de todas as agressões impostas aos negros, Bigger sente que seu ato não surte nenhum efeito na população. Eles o ignoram, como sempre ignoraram os negros, e então sente a sua invisibilidade. Segundo William Goede (27:482-501), o tema da invisibilidade encontra-se tão fortemente exposto nas obras de Wright, principalmente em "The Man Who Lived Underground", que Ralph Ellison empregou em *Invisible Man* a metáfora dominante de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

forma mais direta. Embora Ellison afirmasse que a tradição veio de *Voz subterrânea* de Dostoiévski, sua obra reflete a maneira como Wright abordou o tema.

Dentro da necessidade de evasão, outros motivos são apresentados, como o sonho, a bebida, e a religião. Esta última apresenta forte conexão com o assimilacionismo.

O discurso da narrativa é tenso, pesado, com ligeiras atenuações ao longo de todo seu percurso, que se dão como transposições das atitudes comuns aos negros miseráveis, em situações de devaneio, divertimento etc. Assim, a ida ao cinema com Jack estabiliza-os momentaneamente ao passar o primeiro filme, mostrando imagens de brancos ricos em situações excusas. Jack acena com a possibilidade de aceitação do negro pelo branco como falta de moral, substanciando a imagem mantida pelo branco durante séculos: a do negro animalizado. Através de piadas, desvaloriza o negro e aceita os padrões criados.

_ Cara, essas brancas ricas vão para cama com qualquer um... algumas vão até com cachorros. (68)

- Eles iriam pensar que um gorila tinha fugido do jardim zoológico e vestido um smoking. (69)

A superioridade da raça branca mantém-se até mesmo quando um comunista aparece no filme. Apesar de virtualmente branco, Jack descreve-o como vermelho antes do comentário de Bigger acerca de sua selvageria. A imagem do branco capitalista passada no filme, uma imagem racista e segregacionista, leva Bigger a temer os comunistas Jan e Max, quando estes estão dispostos a ajudá-lo e a questionar suas oportunidades. O filme desperta em Bigger a possibilidade de sonhar e o sonho logo se realiza na forma do trabalho que lhe foi oferecido na casa dos Daltons.

O segundo filme os chama à realidade, trazendo a rica imagem de homens e mulheres negros nus dançando ao som de tambores e, ainda assim, selvagens. A própria evasão de Bigger da sala mostra que suas expectativas em relação à raça negra ainda não foram solidamente constituídas, que possui total aversão aos padrões dos brancos.

A necessidade de sonhar faz com que Bigger planeje, com os amigos Gus, G.H. e Jack, um assalto à Blum's Delicatessen. Ele acredita que, com o dinheiro, é capaz de viver

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seus sonhos no mundo capitalista em que vive. A privação de tudo o que este mundo oferece, em filmes, *outdoors* etc., agride Bigger e o faz agir como se o único valor para todos fosse o monetário. Isto remete ao próprio Richard Wright, quando diz: " Eu sou um americano, mas eu sonho ser capaz de viver em um mundo onde a raça, os doláres e o status não sejam a definição final da vida humana". Após o assassinato, em meio ao silêncio e à escuridão de seu quarto, Bigger dorme e o sonho torna-se mais que significativo. Escutando o som de um sino de igreja, ele se vê segurando a própria cabeça ensangüentada e perseguido pelos brancos. (194) Isto remete-nos à sentença de morte sugerida pelas palavras de Hemingway "Por quem os sinos dobram? Eles dobram por ti." Para fugir do consciente, Bigger sonha. (275) O narrador divide o personagem em dois: uma parte instintiva e outra consciente. O protagonista usa a evasão que tanto criticou em Bessie e na mãe.

A bebida vem a ser a solução encontrada pelos negros para não se submeterem totalmente aos brancos e também como ausência do controle da máscara, tanto dos negros quanto dos brancos, fazendo com que, quanto mais bêbados, mais estereótipos empregam e mais se distanciam da realidade. A embriaguez e o entorpecimento provocados pela bebida, associados ao estímulo da pele macia e perfumada de Mary, favorecem o assassinato.

A religião é introduzida na narrativa pela relação mãe-religião, e, mais adiante, até mesmo a música da igreja perturba Bigger como apelo à resignação. (276) Embora às vezes se canse de lutar, ele sempre procura por sua identidade negra apresentando um orgulho intenso, associado à cor da pele e à virilidade. (331) A rejeição desta religião torna-se sua maneira de afirmar seu orgulho perante o branco.

A presença do reverendo Hammond na prisão torna-se insustentável, porque Bigger não quer canalizar seus atos para atitudes puramente pessoais e, conseqüentemente, mesquinhas e cruéis. Não quer sentir remorsos, não quer abandonar a luta e nem se impregnar da brancura que o pastor mostra em suas orações (304: brancos como a neve, luz, sair da escuridão). Diante de uma parede branca, Bigger escuta o pastor, mas seu discurso não valoriza a negritude. A escuridão é o vazio, o nada e a vida vem sempre associada à luz. Bigger não é capaz de empreender uma jornada aos significados profundos, pois está

unesp

embrenhado na problemática da raça. Tudo o que vislumbra no discurso do pastor é luz, ópio e a condenação do homem ao sofrimento. Até então, a busca de Bigger foi a da felicidade jamais sentida. Não quer pensar em resignar-se diante do sofrimento. O pastor também induz à reflexão sobre o Cristianismo no romance. Repleto de motivos cristãos e pagãos, *Filho Nativo* projeta a religião como formadora de um conhecimento profundo no indivíduo, fundamentado principalmente na culpa pelos pecados cometidos. Bigger não apresenta formação religiosa, mas o autor implícito sim, o que leva a uma série de dúvidas entre o "certo" e o "errado". Se Bigger estivesse livre do autor implícito, nada passaria por sua cabeça, a não ser a certeza.

O episódio da cruz em chamas da Ku Klux Khan (356) envolve-o em questionamentos profundos. Ao mesmo tempo que se separa da cruz dada pelo pastor, indicando amor e resignação, Bigger a vê como sofrimento intenso. Livrar-se da cruz significa não morrer marcado, como os animais, mas morrer sem sofrimento, sem o estigma infundado de inferioridade, que todos os negros têm que carregar. E, como de costume, falta a Bigger a habilidade de lidar com os próprios sentimentos. Não os consegue expressar concretamente através de palavras, e sim violentamente através dos atos que fluem instintivamente de seu corpo. Russel Carl Brignano diz que a cruz demonstra o paradoxo entre a oferta simbólica de salvação e o motivo do ódio expresso na cruz em chamas. Não a religião, mas a hipocrisia acompanha o cristianismo que Bigger desaprova. Ele não suporta a idéia da religião como manipuladora do negro. A rebelião de Bigger não vai contra o conceito de existência de Deus. Sua alienação da religião formal inspira-se na consciência social e não na metafísica.

Bigger sente seus assassinatos como atos de libertação, de revolução diante de todas as leis a ele impostas. Ele se recusa a aceitar a vida tal como lhe é oferecida, assim como abomina qualquer forma de ópio diante dela.

unesp

3.3. Aspectos Estruturais

Todos os elementos da mente de Bigger estão historicamente arraigados à América. Os conflitos e as situações a que ele se submete são o resultado, não só do temperamento pessoal, mas também reflete o modo pelo qual ele absorve e interioriza os valores e modos de vida da nação americana. Tudo (o enredo, os personagens, o tempo e o espaço) na narrativa se constrói segundo o personagem. O próprio Wright diz em "How Bigger Was Born": " Quando chegou a hora de escrever, o que o criou e o que ele significou constituíram o meu enredo". Ele é um poeta a seu modo, um personagem com poucas oportunidades, mas que sabe criar diante delas e faz surgir um homem inacabado, que, perdendo a fé, não ousa acreditar e se rebela contra as ordens estabelecidas, temendo-as.

Assim, seguindo a obra *Filho Nativo* e seu personagem Bigger Thomas, apresentaremos algumas possibilidades de interpretação, tentando explorar sua relação com *Jó*.

A partir da própria evolução do personagem, o romance divide-se em três capítulos essenciais: *Medo, Fuga* e *Destino*, todos interligados.

3.3.1. Narrador

No capítulo *Medo* o narrador coloca todos os elementos que serão desenvolvidos ao longo da obra de modo embrionário, mas com um alto grau de estilização. Apesar dos motivos encontrarem-se embaixo de uma bruma, dissimulados em fatos corriqueiros do dia-a-dia, as imagens "esmiuçadas" diante do leitor comprovam a habilidade do narrador em dar a impressão de uma leitura fácil, sem mistérios. Ele induz o leitor à responsabilidade, através do tempo presente que emprega, fazendo-o participar da trama. Utiliza também a câmera em close para manter a sensação de acompanhar Bigger, mas sem o poder de decidir quanto aos fatos: é o fluxo natural da vida que não permite a intrusão de quem é mero espectador.

John M. Reilly (36:35-62) diz que Wright decidiu usar o discurso indireto-livre, que

unesp

mostra a visão do personagem intercalada com a do narrador. A narrativa mantém a referência de terceira pessoa, mas também sugere uma simulação do monólogo interior de Bigger. A visão é dual, a voz é a do narrador, porém o sujeito é o protagonista. A escolha do narrador de contar através do olhar do personagem dá-se apenas a partir da página 50. E a ilusão que passa, de estar influenciado pela perspectiva de Bigger demonstra a perspicácia, a ironia e a persuasão desse narrador, que tenta fazer com que existam várias leituras para a obra.

Dando início ao discurso narrativo, descrevendo o despertar de uma família negra, o narrador abre a primeira cena com o máximo comprometimento com a própria história. Desde o primeiro momento, apesar do disfarce da camera, Bigger é o personagem a ser introduzido. Isto nos remete à importância de certos detalhes de sua personalidade, destrinchados nesta primeira página, como impaciência, animalização e postura diante do mundo negro. Até mesmo a maneira como o narrador apresenta Buddy, irmão de Bigger, mostra a tendência do narrador em seguir este personagem.

Um outro rapaz negro rolou na cama e ficou de pé. (41)

Outros personagens surgem na narrativa, mas eles constroem sua existência a partir do relacionamento com Bigger. A família vem descrita pelo narrador sob a ótica do protagonista. Desde o início do romance o narrador desvenda, de certa maneira, a interioridade de Bigger. O discurso narrativo acompanha a tensão do personagem. Os pensamentos passam rapidamente misturados à realidade ameaçadora. O narrador antecipa, através de Kate, a gata branca, o destino de Bigger. Ela o olha fixamente e mia melancolicamente, denunciando o rato do início da narrativa. Kate representa para Bigger, o gato preto de Edgar Alan Poe, que simboliza o azar.

A narração toma impulsos tensos que se agravam a cada detalhe, e faz com que o leitor experimente a angústia de Bigger e o acompanhe. Descobertos os ossos de Mary, Bigger foge pela janela do quarto, mas salta na brancura que o domina (245). Através destes

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

elementos, o narrador deixa claro que Bigger não tem saída. Ele foge do mundo branco, mas foge dentro dele mesmo. Tal como o rato encurralado e sem opções, Bigger grita pela própria vida.

A sirene que ecoa no edifício onde se esconde dá-lhe o aviso de que a tensão que o acompanha desde a primeira linha da narrativa não cessou e só cessará com o final de sua existência. Para o negro segregado não há descanso, apenas um mínimo de esperança. Quando encurralado por milhares de brancos, Bigger precisa urgentemente de uma posição quanto a sua identidade. Verifica-se mais uma vez a busca do autoconhecimento:

> Só lhe restava esperar. Tinha de ter fé. Confiar em si mesmo; isso era tudo. (283)

Na reflexão de Bigger sobre as palavras de Max, as perguntas do narrador pretendem suscitar no leitor o comprometimento com a situação do negro. Ele cria um discurso sobre questionamentos, envolvendo os principais tabus que mantêm a sociedade norte-americana da época (382).

O julgamento, tal como o último capítulo, remete a todos os questionamentos expostos, mas aprofunda-se em graus de reflexão e sempre leva ao problema racial nos Estados Unidos. A idéia, constantemente trabalhada, pode fazer com que o público leitor não tenha a mínima possibilidade de desvincular-se do fato. E assim, mantém-se o incômodo que nos segue desde a primeira até a última linha do romance.

A ironia do narrador pode traçar um contraste entre o enunciado e o conteúdo, estabelecendo a ambigüidade, o caráter múltiplo do texto.

A reflexão de Bigger sobre suas novas oportunidades na família Dalton projeta esta ironia, que através dos sonhos de Bigger antecipa novamente os fatos.

> É... Talvez valesse a pena trabalhar para os Dalton. Talvez o sr. Dalton fosse um milionário. Talvez ele tivesse uma filha que fosse uma garota quente; talvez gostasse de gastar muito dinheiro e quisesse vir para o South Side, descobrir como era o mundo do lado de cá... (71)

Também irônica é a situação na qual o sr. Dalton pergunta onde Bigger mora, quanto

unesp

paga de aluguel e as impressões que tem sobre o local. Sendo dono da maioria das casas no South Side e cobrando aluguéis exorbitantes, o sr. Dalton joga com uma pretensa consideração pessoal, a fim de obter informações para sua empresa. James G. Kennedy (31:269-286) discute, através do Sr. Dalton, a natureza desumana e até mesmo canibalística de sua classe. Percebe que a fortuna da família vem do trabalho das pessoas pobres, como os Thomas.

Após o diálogo com a sra. Dalton, o narrador mostra-se novamente irônico, apresentando uma idéia e dissipando-a em seguida.

> A idéia de freqüentar uma escola noturna até que era agradável; mas ele tinha outros planos. Bem, neste momento ainda não sabia quais eram esses planos, mas pensaria no caso. (98)

A atitude de Bigger, quando corta a cabeça de Mary (atitude de oração), serve como uma paródia irônica da oração da sra. Dalton em frente à cama de Mary. Para Bigger, Mary simboliza a virgem pura oferecida aos deuses por uma dádiva a ser recebida. A cena também remete ao assassinato de Maria Antonieta, rainha da França, morta na guilhotina durante a Revolução Francesa. O destronamento do poder branco dá forças para Bigger, apesar de suas próprias fragilidades. Perdido em seus pensamentos, Bigger tenta encontrar uma explicação que o leve a admitir o assassinato. A idéia de fatalidade é a maneira do narrador iludir o leitor.

> Embora tivesse assassinado por acidente, nem por uma única vez sentiu a necessidade de se convencer que havia sido uma morte acidental. Era negro e estivera sozinho em um quarto onde uma moça branca fora assassinada; portanto, ele a assassinara. Isto é o que todo mundo diria, independentemente do que pudesse alegar em sua defesa. (139)

O narrador diz que Bigger sentiu medo pela primeira vez, como se a tensão não o acompanhasse o tempo todo.(148) Ele demonstra-se sabedor do destino de Bigger, antevendo uma situação e usando ironicamente o condicional.

Desde que ninguém viesse olhar a fornalha, tudo daria certo. (151)

A palavra *talvez* mais uma vez antecipa ironicamente a desesperança para Bigger (297). No capítulo final, o narrador trata do poder capitalista (314). Bigger é julgado apenas pelo crime acidental contra a branca rica: o estupro e o assassinato de Bessie só é relacionado com o de Mary para impressionar os jurados. Se Bigger fosse um branco rico e tivesse estuprado e assassinado uma negra miserável, ele não iria a julgamento. Tal ironia mordaz faz do autor implícito um defensor de sua raça.

Assim, o único preso consciente da situação do negro norte-americano é um escritor negro à procura dos originais de seu livro. Mas para os negros e os brancos ele não passa de um louco. Descrito como alguém que estudou muito e não suportou tanto saber, reforça o estereótipo do negro organicamente incapaz. E a maior ironia está no fato de escrever um livro ao presidente, expondo os problemas do negro e tentando mudar a situação. Mas é incompreendido pelos demais, que o consideram como alguém incapaz de enxergar os próprios limites. A voz do negro é também a voz do autor implícito, que, incluindo-o na narrativa, amplia mais ainda as possibilidades de apresentar o drama de sua raça (362). A consciência do negro afeta a todos, incluindo Bigger.

A impossibilidade de mudanças vem descrita (380) quando o narrador faz uso de chavões, seguidos por reticências, e diante das constatações de poder que, mesmo através da revolta, não consegue quebrar totalmente; o narrador protagonista repete a última frase, como uma criança insistindo em uma idéia, para que esta se torne concreta.

- Eu não quero morrer... Eu não quero morrer... (380)

Mikhail Bakhtin (46:62) afirma que a obra deve ser vista como um grande diálogo, em que o autor refletiria a "natureza dialógica da própria vida e do próprio pensamento humano". Devido a esta "pluralidade de vozes", que relaciona o texto produzido com outros existentes, empregaremos em *Filho Nativo* o conceito da palavra bivocal de Bakhtin,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

servindo ao mesmo tempo ao personagem Bigger e à intenção do autor implícito. Estas vozes estão dialogicamente correlacionadas, o que leva o leitor a ter, diante de Bigger, um sentimento misto de amor e ódio; é a própria condição humana que Wright impôs ao seu personagem.

Embora o narrador o descreva como assassino inteligente, que cria toda uma ocasião em seus mínimos detalhes, Bigger não realiza seus assassinatos friamente. Ele traz em si o medo, a angústia, a incerteza: indícios típicos de sua humanidade. Apesar de ironicamente descrito como animal, Bigger não deixa de mostrar o homem que é. Seus atos parecem fluir de um comportamentalismo herdado pelas condições do negro, embora ele não deixe de fazer sua escolha.

Após o assassinato, quando volta para fazer a mala, Bigger teme sua mãe. Então, como sempre, age como uma pessoa que não é. A segurança excessiva criada por ele para este outro personagem, que se apresenta diante da família e de amigos, apenas camufla sua verdadeira identidade. Citando novamente Bakhtin (46:204), "a evasiva é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso".

O discurso de Bigger apresenta-se repleto de monólogo interior. O narrador desnuda o protagonista expondo, através dos cochilos de Bigger, tudo o que passa em seus pensamentos. Isto acontece também durante o inquérito. E, à medida que há o acréscimo de ansiedade e pavor, o narrador quebra este discurso em blocos separados por discursos diretos. O interrogatório de Jan, em discursos diretos, não quebra a atenção de Bigger, como se Jan tivesse uma nova forma de enfrentar as coisas, consciente, seguro de sua posição. Isto leva Bigger, identificando-se pela brutalidade das inquisições, a se igualar a ele. A pressão do diálogo assemelha-se à que Bigger enfrentou com Buckley. Os brancos poderosos conduzem o discurso e fazem das respostas o que querem ouvir, negam o outro lado e dão ênfase a sua própria versão, o que lhes facilita a arte do convencimento, pois apenas reforçam o que a maioria pretende ouvir.

O diálogo do sr. Dalton com Max também reforça algumas atitudes perante os

unesp

negros, descritas anteriormente (345), como o abuso dos aluguéis pagos em edifícios condenados, a falta de moradia no cinturão negro, a impossibilidade de locação em qualquer outro setor da cidade, a situação irônica dos donativos, etc.

No diálogo com Max, Bigger mostra-se frágil diante da morte. Na tentativa de levar uma vida melhor, Bigger sempre caminhou na direção errada. Na descrição dos pensamentos de Bigger, o narrador tem a oportunidade de discorrer sobre as emoções e ansiedades do protagonista. Esta oportunidade passa depois para a voz de Bigger, que de uma maneira mais profunda mostra não haver nenhuma chance para os negros (369) diante do mundo branco, que dita as regras e os segrega à miséria. Em seu diálogo, Bigger discute também o problema da classe média negra norte-americana. Diz que os líderes da raça preocupam-se em relacionar-se com os brancos, mas nesta adaptação sempre são os negros que perdem suas características. O medo de perder o pouco que conquistaram levam esses negros a um processo de perda da identidade. Assimilam a maneira dos brancos para poderem conviver com eles. O poder fica, então, acima da raça, levando os indivíduos a usarem constantemente uma máscara, a ponto de se esquecerem do próprio rosto.

A incomunicabilidade criada nos negros frente à falta de oportunidades, resultante de uma linguagem diferente, sempre sentida por Bigger diante da exposição de suas emoções, e também uma das principais causas da violência de Bigger, não permite que ele exponha suas idéias através de palavras, mas sim da linguagem corporal. O ódio alimenta-o e faz com que ele se sinta livre das próprias correntes. O discurso de Buckley é todo construído sobre a manutenção dos estereótipos. Cuidadosamente, ele emprega a linguagem que exalta a justiça dos brancos e a resignação dos miseráveis. E faz um apelo à morte de Bigger, incita a violência já existente (393). As testemunhas arroladas pela promotoria são apresentadas em grupos através do discurso indireto, indicando a pouca importância relegada a elas, e mostrando que apenas enfatizam o discurso de Buckley e tentam provar que Bigger é um negro sadio e responsável.

No discurso de Max, também um discurso do autor implícito, existe a explicação do racismo, do segregacionismo, do prejuízo incutido nos negros, impedindo-os até mesmo de

unesp

refletir sobre o seu lugar na sociedade dominante. O narrador segue os pensamentos de Bigger e o discurso de Max, que se apresenta de maneira contundente, palavra por palavra, estende-se por algumas páginas. O autor implícito mantém seu discurso na narrativa para reforçar cada vez mais sua posição. Através de Max, escreve seu texto para o juiz, o leitor implícito, que após a leitura de toda a obra ainda sentirá o incômodo e a responsabilidade.

O discurso de Max esclarece os pensamentos confusos de Bigger durante toda a narrativa. Apresenta, de maneira clara, todos os passos do personagem, acrescentando uma análise sobre os mesmos em conexão com a atitude tomada diante destes párias negros da sociedade. O advogado alerta para uma revolução em massa dos oprimidos de todo o país, que não deixarão de ser oprimidos com a morte de Bigger, mas que se sentirão cada vez mais impossibilitados de sonhar. E assim, Max pede pela vida de Bigger, como também pelas de milhares de Bigger Thomas espalhados pelos Estados Unidos.

Mas o discurso de Buckley apela insistentemente para a pena de morte. Mais uma vez sustenta os estereótipos, acrescentando agora o do comunismo, como uma maneira fácil de livrar-se das palavras significativas de Boris Max. Buckley reconta a história de Bigger, enfatizando idéias pré-concebidas, expostas anteriormente. Seu discurso duro e enfático contra Bigger, repleto de adjetivos desabonadores, incita o júri a abominar Bigger Thomas.

Filho Nativo tem alto valor estético, choca e induz, com seus novos elementos, ao dialogismo.

3.3.2. Enredo

O enredo pode apresentar a mesma construção do enredo em *Black Boy* (4). Segundo Janice Thaddeus (39:119-214), ele começa sem fala e termina em esperança. Constrói-se em função de Bigger, de sua busca infindável, solitária e complexa de uma identidade cultural, política, pessoal, inicialmente, em função de seu espaço físico e, posteriormente, ao longo da trama, também de seu espaço interior, psicológico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3.3.3. Espaço

O espaço funciona como índice importante de significação. Provoca ações e estabelece segurança ou conflito. O espaço da grande cidade industrial (Chicago), suja e poluída aos olhos dos negros, mas aberta aos sonhos através de seus *outdoors* coloridos, é em pequena escala o espaço do quarto onde vive a família de Bigger no gueto negro. Os aposentos de Bigger, tanto na casa de sua família quanto na casa dos Daltons, parece ser um dos espaços mais significativos do romance. As descrições de ambientes são providas de coerência interna. O espaço descreve, de certo modo, o panorama da vida de Bigger; revela a condição social e emocional de seu ocupante. O homem marginal, em confronto com o meio ambiente hostil, objeto de desprezo dos seus, além de física e psicologicamente oprimido, pode internalizar sua frustração e fazer-se vítima, ou pode, como Bigger, tornar-se um rebelde e lutar contra tudo e contra todos.

O espaço físico do quarto onde moram, apertado, não tem as mínimas condições de higiene e privacidade. A Sra. Thomas, que carrega em seu nome apenas a família e não o ser individual, cozinha no mesmo espaço em que dormem. Bigger e Buddy precisam olhar para o canto enquanto as mulheres se vestem e vice-versa. A identidade dos negros apresentados e de Bigger em particular é confusa, devido às imagens falsas de si mesmos, a eles atribuída pela situação de vida e pelos brancos. A liberdade para Bigger torna-se tão limitada, que até mesmo na descrição dos espaços (abertos ou fechados) ele fica de alguma forma restrito. Seu horizonte muito estreito o transtorna.

> Bigger desceu a escada em direção ao vestíbulo e ficou admirando a rua através do vidro da porta. (50)

É dialética a participação da cidade, posto que a Bigger seria adequada uma relação espacial simples e não um emaranhado de elementos. Craig Werner (43:117-152) diz que Bigger possui uma consciência incrível de que a cidade, Chicago, não é a cidade prometida,

mas que ela mais se aproxima da "*Waste Land*" que destrói os negros, impondo-lhes hábitos viciosos. Chicago torna-se a visão "afro" da *Waste Land* de Eliot. Bigger sente que a violência está ligada à cidade em que vive. Cada assassinato segue-se de uma redefinição do significado da cidade. As descrições das ruas e edifícios da cidade de Chicago mostram a necessidade da verossimilhança. Wright utiliza fatos verídicos (como a miséria nos grandes guetos negros, a situação do negro na Grande Depressão, o caso Leopold e Loeb), procurando mostrar coerência com aquilo que narra. Como diria Anatol Rosenfeld (56), trata-se de "Coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda - de ordem filosófica, psicológica ou sociológica - da realidade".

Houston A. Baker Jr. (11:85-16) reflete sobre o aparecimento do avião (53) como uma dinâmica de espaço tradicional na literatura afro-americana. Ele reporta ao confinamento da vida do negro e do branco e a falta de espaço para o negro neste mundo.

O espaço também funciona como um dos indicadores da falta de oportunidade dos negros e do desejo imenso de pertencerem ao mundo colorido que os rodeia. O edifício escolhido por Bigger para Bessie pegar o resgate é branco, alto, silencioso e bem iluminado. Fica em uma esquina, ponto de confluências diversas. Na fuga, quando está sobre os telhados brancos, a perspectiva de Bigger amplia-se. Ele vê claramente a vida dos negros associada ao pânico, à miséria e à sujeira. Isto o induz a recordações não muito boas da infância, em que por várias vezes sentiu-se apertado, sem espaço, com seus pais fazendo amor diante dele e dos irmãos.

3.3.4. Tempo

O tempo cronológico em que se passa a fábula é, ao mesmo tempo, psicológico, devido ao fato de Bigger muitas vezes perder-se em divagações que podem constar de seu passado e de seu provável futuro. O despertador que acorda a família, a canção da Sra. Thomas, que não agrada a Bigger, sugere essa noção do tempo que passa conduzido por

unesp

uma força maior. Ele almeja ser dono de seu próprio destino. E deseja que sua passagem do berço à sepultura seja bem sucedida. (48)

A temporalidade na narrativa está dispersa nos próprios questionamentos internos. O narrador coloca algumas marcas temporais (até então passam-se apenas algumas horas do mesmo dia), assim como espaciais, para tentar localizar-se dentro de algum universo. A falta destas marcas possivelmente tirariam o protagonista do ambiente em que vive e o circunscreveriam no seu limitado e confuso espaço interior.

Scholes e Kellogg (90) apresentam o personagem intricado em todas as suas vertentes como característica do discurso narrativo a partir de Cristo, e Bigger pode ser considerado um protótipo dos personagens modernos, não acabados e não totalmente interpretáveis.

No salão de bilhar de Doc, o tempo torna-se o inimigo voraz. Os minutos não passam e só acrescentam uma tensão ainda maior àquela já experimentada. O tempo voa quando Bigger está sonhando e torna-se ameaçador em contacto com a realidade.

A presença do relógio pode sugerir lentidão, falta de controle e urgência. Pode ser visto também como instrumento castrador e controlador rigoroso dos atos de Bigger. O relógio de mostrador branco em cima da cama de Mary, representante do poder do branco, indica o horário (três e cinco) que Bigger está fadado à morte, pois o personagem que, no início, não consegue enfrentar o branco (Blum), agora, além de assassinar Mary, manipula os brancos com os estereótipos criados por eles mesmos. O relógio volta a bater (final da página 124), indicando a urgência de uma atitude de Bigger perante a garota morta. Em casa, o relógio o entrega, pois a mãe viu que passava das quatro e o assassinato de Mary foi por volta das três. Buddy também fez um comentário acerca do horário dizendo ter dormido às três.

A narrativa localiza-se temporalmente através do narrador e, a partir do assassinato, o tempo se arrasta, prolongando o sofrimento de Bigger. Um segundo vem a ser uma hora de angústias, ansiedade e desespero, que entrega ao personagem a sentença de morte:

Bigger Thomas, deverá morrer até a meia noite de sexta-feira, três de março, segundo a forma prescrita pelas leis deste Estado. (426)

unesp

3.3.5. Personagem

Diretamente ligado ao narrador, o personagem não quer demonstrar seu estado de inferioridade. Tenta provar sua igualdade através de atos violentos, como se estes o aliviassem da tensão insuportável a que ele mesmo se submete. Não se permite expor nem um ínfimo de sua fragilidade. Acredita que o branco rico não possui este sentimento e, na tentativa de sobreposição de sua raça, jamais o aceita para si. John Mc Cluskey Jr (34:332-344) considera o b*lue-jazz* como afirmativa da rejeição e diz que Wright apresenta sua potencialidade em Cross Damon, protagonista de *The Outsider*. Porém, se em Cross a nota de rejeição aparece claramente quando ouve *jazz* em uma taverna, em Bigger, tão bem articulado quanto Cross, ele aparece na linguagem da satisfação amoral, do mundo sem leis e da afirmação do criminoso-inocente.

A crise do poder imaginário de Bigger faz com que ele não consiga nem mesmo definir a própria infelicidade. Tudo, inclusive o buraco da calçada por onde anda, se passa como ameaça pessoal. Ele vê o mundo como contrário ao seu desenvolvimento e luta com todas as suas forças para esconder o medo do branco.

Sua irmã, Vera, é o protótipo do negro sem forças para lutar contra as ameaças a ele dirigidas. Quando Bigger mostra o rato morto (45), ela desmaia. A atitude de inteira passividade absorvida pela ameaça dos brancos incomoda Bigger em relação à sua família. Para não ver a desgraça que faz o papel principal em suas vidas, Vera e a mãe resolvem seus conflitos através da religião: não a religião que engrandece os homens e os faz crescer, mas sim a religião do conformismo. Bigger tenta ultrapassar esta passividade e sua atuação delineia seu caráter. Trudier Harris (29:63-84) diz que as mulheres negras do romance são movidas por essa força de assimilação. No entanto, Vera e a sra. Thomas constituem-se em uma carga pesada para Bigger, pois elas se tornam espelhos que refletem a impotência física e social de Bigger diante do branco. Bigger vê este reflexo em todas as ações da mãe e da irmã, mesmo quando elas não agem.

Bigger, na casa dos Dalton, assume a posição do negro inferior, incutida nos negros

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

durante séculos. Isto aparece em todo o seu comportamento, inclusive na postura curvada e submissa de seu corpo. O olhar fixo de Peggy já o desafia, pois ele nota que, mesmo sendo empregado igual a ela, não tem a pele branca. Esta hierarquia de poder conferida por Peggy não passa por sua aprovação. John Hope Franklin e Alfred Moss Jr. (63) afirmam que, com a Depressão de 30, o abismo entre os negros e os brancos pobres aumenta, pois a ajuda e a manutenção de empregos segue os passos de sua nação segregacionista.

O Sr. Dalton, símbolo do poder, alto e magro, tem até o cabelo branco, como se a totalidade refletisse claramente em suas partes. A maneira com que olha Bigger, impregnada dos padrões enaltecidos pelo homem branco desde a escravidão, faz com que ele não veja Bigger como um ser humano, mas como estereótipo da raça negra. Além de o ver como inferior, ainda enxerga em Bigger a infantilidade, carga esta sempre estampada no negro pelo olhar do branco. O sr. Dalton trata Bigger como um garoto desprovido de qualidades essencialmente humanas, chegando mesmo a encará-lo como animalzinho de estimação, não se esquecendo de que a gata branca de Mary ainda tem mais importância para a família. Seguindo John M. Reilly (36:35-62), o sr. Dalton é um antagonista camuflado de Bigger.

Surge na narrativa um outro personagem. Física e psicologicamente cega, a sra. Dalton representa a maioria dos brancos americanos que, além de estipular um padrão para os negros (como o sr. Dalton), se recusam terminantemente a ver qualquer indício de individualidade neles. A sra. Dalton é descrita como inteiramente branca, desde a pele e o cabelo até as vestes. Desde o princípio ela também trata Bigger como o novo bichinho de estimação. Empregando palavras que fazem parte de uma linguagem mais elaborada, os Dalton pretendem manter a distância e a superioridade.

Assim, Bigger fica muito tenso diante do sr. Dalton. Ele não age naturalmente, premeditando cada atitude. Seu físico torna real a imagem animalizada e subserviente implantada desde a escravidão.

> Ainda não havia levantado seus olhos ao nível do rosto do sr. Dalton nem por uma única vez desde que entrara naquela casa. Estava com os joelhos ligeiramente dobrados, os lábios entreabertos, os ombros caídos; e seus olhos tinham uma aparência de quem está vendo apenas a superfície das coisas." (85)

unesp

O sr. Dalton acredita estar proporcionando a Bigger um excelente emprego, um trabalho em regime de semi-escravidão. Para ele, os negros deveriam agradecer tamanha generosidade. Partindo de uma postura segregacionista, Bigger reforça os estereótipos cultivados pelos brancos ao longo da escravidão: eterna submissão, imagem do negro inferior e subserviente, infantil, falta de capacidade mental para atividades mais ousadas, animalização, preguiça crônica, ardilosidade e falsidade, para parecer o que não é, e espírito de gatuno, entre outras "qualidades". Bigger incorpora esse estereótipo e vai mais longe, pois é através dessa incorporação que enxerga a situação do negro americano e mostra a necessidade de se fazer ouvido.

Bigger odeia Mary Dalton por não saber posicionar-se diante de seus questionamentos; odeia sentir sua inferioridade diante dos termos empregados por ela. Mary pode ser incluída no que Harvey (70) chama de "background character". Embora possua ligeiros momentos de intensidade e profundidade, na maioria das vezes ela se apresenta como uma voz, de acordo com seus ideais. Mary quer representar o papel de intelectual, preocupada com a situação dos negros no país, mas sua luta é panfletária. Ela nada conhece de consistente sobre o assunto e trata-o com superficialidade, imbuída de seus conhecimentos teóricos estereotipados. Como diz Warren French (22:125-142), "duvido que um homem que sempre quis ser reconhecido como indivíduo sinta-se honrado como símbolo racial".

No entanto, Bigger surpreende-se com a garota. Passa a olhá-la como uma boneca separada pelo vidro de uma loja. A aproximação e a sinceridade de Mary o incomoda. Bigger assusta-se com as relações que ela lhe impõe. Não quer ser associado aos vermelhos, por ainda manter aquela opinião inicial provinda do filme. A maneira como Mary o desvenda interiormente mantém seu ódio em relação a ela. Mas, concomitantemente, Mary inspira confiança e o considera como seu igual, o que, partindo de uma branca rica, confunde-o ainda mais.

O aparecimento de Jan, o aperto de mão e a maneira como ele foi tratado criaram uma situação de intenso pavor. Diante dos linchamentos, das desconsiderações e do imenso

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

abismo imposto pelos brancos, Bigger não se sente livre para ver, na maneira de agir de Jan, a possibilidade de uma amizade. Devido a este ódio, Bigger também repudia Jan. Mesmo sendo diferente dos brancos conhecidos até então, na ótica de Bigger, como já dissemos, Jan o acusa somente por pertencer à raça negra. Ele aceita as atitudes de Jan apenas como prova da tomada de consciência de sua pele negra.

Tanto Maxime L. Montgomery (35:453-466) quanto Kathleen Gallagher (24:296-314) descrevem Mary como um insulto à humanidade dos negros na América. Ela se torna uma paródia de si mesma quando induz Bigger a ajudá-la a cantar um *spiritual*, quando flerta com ele e deita a cabeça em seus ombros. Com a pretensa vontade de jantar em um restaurante de negros, Mary já mostra o desejo de entrar em sua casa para saber como vivem e o que sentem os negros. A atitude de Mary lembra uma experiência científica, em que os animais a ser testados serão os negros. Ela faz questão de igualar-se aos negros, empregando a palavra humano em negrito (106), mas seu discurso parece inverossímil. Bigger sente, então, um medo insustentável e, diante do pedido irrecusável de Mary, para que ele os acompanhasse no jantar, Bigger pensa em "pular sobre ela". Jan e Mary estão encurralando Bigger e ele tem medo da atitude que possa tomar diante do desespero. O clima tenso desenvolve-se de modo bastante acentuado.

Maxime L. Montgomery diz que as ações de Mary enfatizam o fato de que os afro-americanos progrediram quase nada desde a emancipação, o que irrita Bigger sobremaneira.

M. E. Grenander (26:221-233) diz que, embora o assassinato de Mary tenha sido acidental, Bigger faz uma escolha existencial, afirmando a própria personalidade. No entanto, contrariando Grenander, Bigger não é visto apenas como indivíduo. A consciência de sua força coletiva desperta-se graças ao assassinato: um garoto negro dos guetos de Chicago, representa todos os negros da América. Bigger mata a fim de tornar-se real, para fazer com que o mundo branco reconheça sua existência. Maxime L. Montgomery coloca este momento do assassinato como um momento solitário do apocalipse, a conclusão da vida do protagonista e o início de uma nova vida. Trata-se do evento que força Bigger a admitir sua virilidade em um mundo que, além de negar sua masculinidade, nega até mesmo sua

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

humanidade.

O título do segundo parte do livro, *Flight,* em inglês significa o vôo para a liberdade, a tentativa desesperada de arquitetar um plano inteligente para obter dinheiro e, ao mesmo tempo, saciar a vontade de, ainda que furtivamente, dominar o branco. Na tradução de Jusmar Gomes, *Fuga* não deixa de ser a fuga do outro Bigger, incapaz de tomar qualquer atitude. Agora Bigger aprende a manipular as imagens e mostra aos brancos o que eles querem ver.

De posse dos panfletos de Jan (132), Bigger já começa a questionar a imagem do comunista. Daniel Aaron (9:170-181) escreve que Jan Wittenberg do "John Reed Club" serviu de modelo para Jan Erlone, mas como Wright pôde constatar, estes clubes não levaram em consideração as necessidades e os interesses dos artistas negros. Então, Wright constrói seus personagens comunistas como tolos que não conseguiram penetrar na mente de Bigger. Para Aaron, não é o comunismo que se encontra no romance de Wright, mas o universalimo marxista e o nacionalismo negro.

No encontro com os amigos no bar, Bigger apresenta-se como outro homem, devido ao poder do maço de dólares no seu bolso, que compra a simpatia de qualquer um deles. Diante deste consumismo capitalista, Bigger sente-se realmente o maior, pois proporciona facilmente o que os outros negros desejam. Revolta-se ao imaginar-se condicionado pelos brancos mesmo em seus relacionamentos com outros negros. A união de seus irmãos de cor torna-se impossível, devido ao trabalho constante dos brancos em romper todo e qualquer laço de raça. Desde a época da escravidão mães eram separadas dos filhos. Tratados como animais, onde a cria rende-lhes lucro, os negros carregam a dificuldade de criar ligações.

Tudo o que faz nem ao menos é notado por seu opositor. Do branco, o negro consegue apenas a indiferença. Para Bigger, além do peso da pele negra ser insustentável, a luz da própria visão é limitada. Durante o diálogo com a sra. Dalton, mostra-se inseguro (através da gagueira) e preguiçoso, mantendo o estereótipo do negro, não levantando, portanto, nenhuma suspeita. A vergonha e a distância a ser mantida entre o branco dominador e o negro servil são também novos elementos a favor de Bigger.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O relacionamento com Bessie funda-se no materialismo. Bigger precisa dela para fazer sexo e ela para ter quem lhe pague alguma bebida. Os dois são dependentes de seus próprios instintos e nada além disso. A realização sexual para ele, além de ser uma necessidade básica como dormir ou comer, é o modo mais tranqüilo que encontra para dar asas as suas fantasias. Da conversa com Bessie provém a idéia do seqüestro, inspirada no caso Loeb e Leopold, fato real da história americana. Margaret Walker Alexander (10:182-202) diz que acompanhou Wright em sua pesquisa sobre o caso citado e, principalmente, sobre o advogado de defesa, Clarence Darrow, que serviu de modelo para Boris Max.

O branco dos olhos de Bessie sobressaindo-se no escuro, como alusão ao poderio branco, transforma-a em mais um elemento na busca do reconhecimento. Bessie consegue as coisas de Bigger através de uma atitude que espelha o sofrimento dos negros. Ela murmura, lamenta e nada faz para mudar sua vida medíocre. Entregar-se à bebida é a única atitude que toma para não cair no desespero. Segundo Edward A. Watson (41:64-70), Richard Wright consegue, através de Bessie Mears, colocar em *Filho Nativo* o espírito do *blues*. A partir da fala pessimista e do estilo assimilacionista da vida de Bessie, o *blues* chega a sua apoteose. Watson afirma que os *blues* de Bessie são uma extensão da tradição de Ma Rainey e Bessie Smith, a do sofrimento feminino atacado por forças indestrutíveis. Todos os elementos tradicionais estão em suas falas: "o coração partido; falta de felicidade; trabalho árduo; ser negro; docilidade; apelo a Deus; luta por justiça e reconhecimento do destino". Watson coloca as três canções de Bessie como contraponto para as três divisões do romance: medo, fuga e destino.

Bessie muitas vezes reflete Bigger, diferenciando-se unicamente no modo pelo qual foge da realidade. Bigger quer ter Bessie unicamente como fonte de prazer pessoal. Chega até a separá-la em duas: o corpo e o rosto, odiando o rosto por possuir uma opinião própria e não fazer sempre o que ele quer. Ele sustenta um comportamento despótico e machista, tiranizando a namorada, assim como o família e os amigos. O choramingo constante de Bessie lembra-o da infelicidade de sua existência e Bigger só quer ver-se livre daquela situação (209). A capacidade de Bessie em enxergar as coisas claramente e a sua

unesp

incapacidade de controlar-se levam Bigger a decidir-se por eliminá-la. O som do vento reproduz o lamento de Bessie.

Britten, investigador particular do sr. Dalton, interroga Bigger. Este responde com uma atitude aprovada pelos brancos: medo, insegurança, submissão e ignorância. A ignorância vem expressa também na linguagem utilizada por Bigger no diálogo, o que não acontece quando ele conversa com a família, os amigos e com Bessie. James G. Kennedy (31:269-286) coloca Britten juntamente com Buckley na classe dos antagonistas de Bigger. Respondendo aos questionamentos de Britten, Bigger calcula as mínimas palavras, pois, diante de perguntas em relação a brancos e negros, ele mantém a atitude tomada até então e não deixa sequer sombra de dúvidas. Bigger, diferente dos negros em geral, conhece todos os prejuizos sofridos por sua raça e, com isto, pode enganar os brancos. Pressionado por Britten e seus homens, e pelos jornalistas, Bigger quer fugir de qualquer maneira. Pensa em dormir, como solução fácil, mas se vê obrigado a enfrentar os brancos e, até mesmo, a presença denunciadora da gata branca sobre os seus ombros.

Bigger é indiferente ao desespero do sr. e sra. Dalton, como se estes estivessem sentindo uma fração mínima do que ele sentia e continua a sentir a cada segundo de sua vida. Compara-se à fornalha, que se coisificou e se animalizou. O bilhete de seqüestro desperta aflição e agitação, mas não o desestabiliza, já que está acostumado a viver com estes sentimentos, e agora quer ver como os brancos reagem diante destes (217).

As notícias dos jornais acordam Bigger para o perigo e também o despertam para o fato de que seu ato não foi isolado. Ele implicou todo o relacionamento dos brancos com os negros e acarretou, entre outras coisas, demissões e vários espancamentos de negros pela cidade. Bigger reflete sobre o cinturão negro, um espaço muito limitado, como um zoológico cercado, onde os aluguéis são bem mais caros e a maioria dos imóveis não apresentam as mínimas condições de segurança. Mesmo se diferenciando dos outros negros por seus atos de violência, inicialmente quebrando as leis segregacionistas, Bigger passa despercebido nas ruas do cinturão negro e na padaria em que entra. Um negro não deixa de ser mais um entre os milhares iguais a ele. A conversa entre dois moradores vizinhos (274) espelha esta

unesp

situação. A discussão entre duas posições divergentes não consegue sair do círculo vicioso criado pelas relações na escravidão. O negro é mau para o branco porque este foi cruel com os negros e vice-versa.

Mais uma vez o narrador divide um personagem (Bigger) em dois: uma parte instintiva e outra consciente (275). Para fugir do seu consciente, Bigger sonha. Ele usa, a todo o momento, a evasão que tão duramente criticou em Bessie e na mãe.

O terceiro capítulo, *Destino*, trata da captura e do julgamento de Bigger. Porém a importância desta terceira parte encontra-se nas reflexões de Bigger sobre cada segmento de sua existência e cada atitude tomada diante deles. Através das conversas com seu advogado comunista, Boris Max, e dos próprios pensamentos, Bigger junta todos os elementos que fizeram parte de sua história. Desprovido de esperanças, ciente da situação dos negros nos Estados Unidos nos anos da Grande Depressão (anos 30), e sentindo em sua pele cada centímetro do racismo incontido pela falsa libertação dos escravos, Bigger passa a *não ser*. Não sente mais o tempo, o medo, o ódio, as ameaças e as dores impostas pelos seus interrogadores. Deixa-se levar pelas circunstâncias. Diante do abandono do negro encoberto por todas as discriminações sociais, Bigger procura, através da busca do autoconhecimento, atingir a essência do homem negro voltando-se à origem da raça. Bigger se mata para que possa renascer "como a casca apodrecida de uma semente formando o solo em que deveria crescer, outra vez" (296).

Contudo, o medo da morte abrasa-lhe a alma. Bigger teme não apenas pela sua morte como indivíduo, mas principalmente como coletividade. Teme pelo significado que os brancos colocarão em sua sentença, reforçando seus estereótipos e mostrando seu poder diante da rebeldia. Buscando os fatos perdidos no tempo, Bigger recorre aos jornais, onde os fatos são totalmente revertidos para os valores dos brancos. Os padrões seguidos são intensificados e Bigger é descrito como um animal. Colocam-no como um ser primitivo, não tocado pela civilização; livram-se assim de todas as culpas, pois Bigger torna-se um pária em virtude da intensa exposição à sociedade. Sem esse contato, jamais seria capaz de sentir-se tão inferior.

unesp

Buckley, o promotor público irlandês, mesmo sendo membro de uma minoria, considera-se superior. Os conflitos entre os irlandeses e os negros são bem conhecidos nos Estados Unidos. Os jornais comparam os negros do Sul aos do Norte, enfatizando não o apelo consumista e a miséria que os revolta, mas a "maior" liberdade e oportunidade que os negros encontram no Norte. Espera-se, dessa forma, obter controles segregacionistas mais rígidos, como no Sul, deter e até mesmo retroceder nos propósitos até então atingidos pela *Sociedade para o Avanço das Pessoas de Cor* e por muitas outras entidades que lutam pela igualdade de oportunidade para os negros. Os estereótipos são tão antigos quanto a vinda dos escravos aos Estados Unidos: os negros são raça inferior, não podendo, portanto, misturar-se com os brancos; os negros são animais que, uma vez domesticados, tornam-se dóceis; devem ser mantidos à distância de mulheres brancas, pois não são capazes de resistir ao apelo instintivo; os negros são incapazes de aprender, devido a falhas orgânicas que os tornam menos inteligentes; e deve-se instaurar e manter o terror como o único meio de controlar estas "feras".

Buckley mostra-se como um articulador de fatos e utiliza os estereótipos, fingindo destruí-los, para Bigger assinar a confissão. Conseguindo o que quer, demonstra-se superior e arrogante. Portanto, a política para Bigger constrói-se apenas sobre promessas. Vê os políticos, como iguais a Buckley, somente defendendo seus interesses particulares, visando o dinheiro (375).

Os negros têm forte senso de raça e Bigger não pode e não quer desvincular-se dela. Embora seus atos pareçam individuais, eles se baseiam na coletividade, pois, sem o conhecimento de sua própria raça não há possibilidade de busca do autoconhecimento. Bigger apresenta um orgulho intenso, associado à cor da pele e à virilidade (331).

Jan aventa a possibilidade de Bigger estar fazendo um racismo às avessas, pois não consegue enxergar um branco como um ser humano. E pretende, ajudando-o, iniciar uma reforma nos valores atuais. Jan quer quebrar o círculo e criar uma nova possibilidade de relações, respeitando as diferenças entre as raças.

Max, um branco magro de cabelos prateados, apresenta-se como advogado de Bigger.

unesp

A aceitação da ajuda de Max constitui para Bigger uma nova oportunidade de lutar pelos seus ideais, mas com muito mais discernimento do que no assassinato de Mary. Max respeita os sentimentos de Bigger por ser judeu e também fazer parte de uma minoria racial segregada. Mas Max conta com um fator positivo em seu favor: a cor da pele, que muitas vezes o faz igual aos demais. Para Bigger, isto se torna impossível, visto que não há um momento em que ele não se depare com o segregacionismo.

A visão que constrói a partir de Jan e Max, entretanto, leva-o a ter esperanças. Assume-se como membro da raça negra, mas deseja que a cor da pele não seja o fator de desintegração de qualquer ser humano na sociedade.

Bigger reflete muito sobre sua vida, mas para ele torna-se difícil estabelecer um quadro perfeito de todos os sentimentos e fazer com que sua vida tenha significado. A busca do significado, dos valores e da identidade suscita em Bigger questões metafísicas e teológicas. Diante das reflexões sobre seu crime, Bigger cria para si o arquétipo do *self* de Jung, segundo o qual o homem cria uma unidade a partir das contradições de sua natureza. Bigger apresenta o homem em face da rebelião da mente moderna que se recusa aceitar o mal e o sofrimento. Ele não quer voltar-se para Deus, pois não deseja possuir a atitude assimilacionista enfatizada por Buckley. Espera por Max, pois é Max que ainda consegue enxergar algum sentido para sua vida. Mas Bigger, diante do silêncio de Max, só consegue enxergar a barreira intransponível que colocou entre os brancos e os negros.

Cheio de carências, Bigger preocupa-se apenas com o olhar do outro, e Max, aturdido diante da perspectiva de morte, não lhe dedica a atenção esperada. Bigger, porém, consegue ultrapassar a barreira da raça e ver nas palavras de Max um significado para sua vida. Paul N. Siegel (37:517-523) diz que no final Bigger não se encontra à mercê do medo; ele encontra o que procurava, a compreensão de si mesmo. Bone (15), ao contrário, afirma que a verdadeira tragédia de Bigger está em não aceitar a morte e morrer com ódio.

-Eu estou bem. De verdade. (438)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No final Bigger deixa-se levar por uma humanidade jamais sentida anteriormente. Jan, um homem branco, torna-se livre de seus estereótipos e apresenta-se como qualquer ser humano. Fazendo isto, Wright indica que a libertação interior dos negros terá que brotar deles mesmos.

Richard Wright, por uma questão estilística, desenvolveu, neste último capítulo, um movimento ascensional iniciado nos anteriores, para dar maior ênfase ao ritmo próprio do desenvolvimento da trama dramática. O epílogo da tragédia de Bigger encontra-se em suas reflexões acerca da existência e em sua busca interminável da autoconsciência. Segundo Owen Dodson (19:30-32), a essência trágica reporta ao fato de que Bigger estava pronto para a vida, quando estava condenado à morte.

A rebeldia de Bigger traz uma significação simbólica especial quando vista em termos de metáfora dominante do romance, expressa na epígrafe de *Jó*. Parte da epígrafe o anúncio, em termos de parábola, de toda a tensão dramática a ser desenvolvida no romance.

4. INTERTEXTUALIDADE: O *LIVRO DE JÓ*

O assassinato de Mary constitui-se, para Bigger, em um ato de criação, pois a partir dele Bigger começa a refletir sobre o seu inconsciente e, consequentemente, embrenha-se na tentativa de definir quem realmente é. As dúvidas do personagem sobre a culpabilidade e a necessidade de transportar esta culpa ao branco demonstra o medo de Bigger em chegar até o seu inconsciente e descobrir que, mesmo com a máscara que usava, a normalidade é relativa nos seres humanos. Tal qual o protagonista Dorian Gray de Oscar Wilde, em seu retrato, Bigger revela, em seu processo de autoconhecimento, seu lado obscuro. Esta descoberta, leva ao dualismo psicológico do homem moderno: toda divisão e todo antagonismo provenientes dos opostos da psiquê. Jung (74) afirma que o homem moderno só é capaz de se conhecer quando se faz autoconsciente, capacidade esta que depende, principalmente, das condições ambientais, e crê que o impulso para o conhecimento, de certo modo, modificou suas tendências instintivas originais.

A frase "eles florescem e morrem como árvores arrancadas do solo nativo"(411) remete ao título, dizendo que, apesar de rejeitado, desligado da convivência diária e tratado como erva daninha, Bigger (aqui representante de todos os negros americanos) pode ser tido como "Native Son". E apenas isto, pois um negro jamais foi chamado de "Favorite Son", epíteto reservado a figuras ilustres ou políticos consagrados.

O "Nativo", geralmente de natureza ambivalente, remete ao indivíduo nascido nos Estados Unidos da América. Apesar de nacionalista, Wright não vê solução na volta à África, e sim na aceitação do negro em seu país natal.

Ligado ao autoconhecimento, o título *Filho Nativo* mostra a necessidade do personagem em afirmar-se, pelo menos, como proveniente de seu país.

Assim, neste capítulo, trataremos da busca do autoconhecimento de Bigger e Jó, retornando ao conceito de intertextualidade já exposto.

Na Bíblia a idéia do crescimento através de questionamentos inicia-se antes do *Livro*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de Jó, passa por *Eclesiastes,* pelos Profetas, pelos Evangelhos e termina no *Apocalipse,* onde a resposta para o sofrimento não é a morte, e sim a vida.

Richard Wright, em *Filho Nativo,* cria o discurso do questionamento para o sofrimento de seu protagonista, Bigger Thomas. Apesar de condenado à morte no final, Bigger também demonstra crescimento, quando tem oportunidade de refletir sobre a vida.

O protagonista Jó, do livro bíblico que tem o seu nome, é apenas um elo nesta corrente de sofrimento, um tema antigo que se perpetuou através dos tempos. Encontra-se no homem moderno, muito mais que latente, fazendo parte de sua vida, de sua busca da felicidade. A tecnologia, o marketing, o capitalismo oferecem pretensas soluções para esta angústia que sobrevive aos séculos. Estas parecem ser a razão de vida de Bigger e Jó, mas levam a um enorme vazio e à continuação deste sofrimento, o desespero. Só quando decidem questionar este sofrimento (O que é o mal? e O que é a morte?), são capazes de caminhar para a vida.

Tanto Bigger como Jó encontram-se atentos, para assimilar o conhecimento crescente da irracionalidade da existência e do comportamento humano. Não passam de estruturas artificialmente criadas em contextos paralelos à experiência real: são uma tradução da experiência humana em termos estéticos e representam a vida no processo da linguagem. Jó e Bigger quebram seus próprios estereótipos e reforçam sua perspectiva. Como protagonistas são a razão da obra, revelados no curso do enredo e levantam as questões mais interessantes. São personagens individualizados e não apenas vozes; por isso capazes de representar o homem em geral. Os personagens constroem-se em termos do próprio conhecimento e da própria experiência.

Jó e *Filho Nativo* constituem-se em unidades orgânicas devido, principalmente, a estes personagens. Eles são escolhidos pelo narrador, que os segue, com uma *visão com,* durante toda a extensão da obra, forçando-nos a ler entre as linhas e a questionar nossa própria leitura. Há elementos nessas obras que vão além dos personagens e implicam na

unesp

presença do autor implícito.

Trata-se de personagens, ao mesmo tempo, livres e capazes de escolhas muito limitadas. Encontram-se muitas vezes fragmentados, procurando ardentemente por sua identidade: são construtos coerentes. Devemos lê-los em termos de motivação, relacionados direta e exclusivamente ao texto de origem. Os elementos formais, gerais e estruturais dos textos literários caracterizam as imagens dos personagens.

Jó e Bigger causam a própria tragédia. Suportam as consequências , enfrentando as circunstâncias de suas vidas e tornam-se diferentes. Relegados ao exílio, constroem a imagem do homem problemático, alienado e dividido.

O intertexto de *Filho Nativo* com *Jó* vem sugerido logo na epígrafe.

"Até hoje meu lamento é de rebeldia,
Minha pancada é mais pesada do que o meu gemido" *Jó*

Neste versículo de *Jó* pululam os aspectos do medo sufocado pela violência e da rebeldia, que em *Filho Nativo* tomam conta de toda a obra e, em *Jó*, de uma parte.

O discurso de Bigger remete ao Jó-poeta, questionador da estrutura em que se vê obrigado a viver, por falta de opções (na época a crença da totalidade da população dirigia-se a Jeovah e ao esquema de vida excessivamente regrada ditado por Ele). Seus discursos controem-se paralelamente, mostrando uma mudança posterior.

Tal como Jó, Bigger rebela-se por não acreditar que mereça um tratamento e uma vida fundados em um racismo de séculos, em um padrão pré-estabelecido e jamais analisado, que serve a todos, desde que submetidos ao condicionamento da sociedade dominante. Seu discurso, amargo e ríspido, agride pelo simples fato de ser pronunciado. Revela o homem marginalizado, na luta para integrar-se à sociedade. Animalizado e até mesmo coisificado pelas circunstâncias, reflete o paradoxo da existência humana. Como

unesp

animal, deixa-se levar pelas sensações, conseqüentemente, não é reconhecido como senhor de seus desejos e sim como objeto de situações. Este desespero entre o ser e o parecer torna-se, assim, cada vez mais intenso. Não crendo na imortalidade, que a religião propicia, a realidade do outro não pode ser transposta para sua própria, o que torna ininteligível a verdadeira compreensão do mundo.

Dividindo sua vida em sensações externas de prazer, poder e um mundo interior que não apresenta nenhuma conexão com estas sensações, Jó e Bigger devem encarar a realidade da alma que, até então, deixaram vazia. O conflito interior produz alienação e revolta, pela falta da possibilidade de preencher o vazio da alma. O que os revolta é a incomunicabilidade (de Jó com Deus e de Bigger com o branco). Trata-se, neste caso, do protesto do homem contra ser transformado, não por si mesmo, mas pela sociedade.

As relações dos protagonistas com o aspecto do medo e da rebeldia.

O medo toma conta de cada parte do romance *Filho Nativo,* como sensação que pode ser disposta apenas para os negros. Mas é com Bigger que o medo melhor se delineia em todos os seus níveis.

O primeiro capítulo já traz no título esta carga: MEDO. E apresenta o protagonista como um ser instável diante da miséria a que se expõe. Bigger difere de Jó apenas em grau, na capacidade de questionar e lidar com suas emoções. O Medo, para Bigger, não é uma novidade, mas um sentimento que já nasceu com ele, uma célula que faz parte da realidade de seu corpo negro, pobre e marginalizado pelo poder branco.

Neste primeiro capítulo as situações mostram-se corriqueiras, como no aparecimento do rato, e não induzem, de maneira nenhuma, a um sentimento novo em relação ao medo, tão arraigado que, para questioná-lo, Bigger precisa passar pelo assassinato de Mary Dalton. O medo apresenta-se agitada e ansiosamente, como se nunca mais fosse capaz de diminuir,

unesp

como em Jó.

Bigger teve a impressão de que nem bem fechara os olhos foi acordado, de forma súbita e violenta, como se alguém o tivesse agarrado e sacudido pelos ombros (131)

Todos os meus temores se realizam/ e aquilo que me dá medo vem atingir-me/ não tenho paz, nem descanso/ nem repouso, só tenho agitação (*Jó* 3,26)

Mas em *Jó*, o medo inicia-se somente quando seu equilíbrio se desestrutura. Mesmo sendo sustentado em um equilíbrio repleto de padrões rígidos e não apreendidos, Jó apresenta uma estabilidade muito mais profunda do que a de Bigger. Questiona o seu medo fazendo um paralelo com Jeovah e o Deus verdadeiro. O medo de Jó provém de Jeovah e do senso de punição diante das faltas cometidas. Teme argüir este Deus e experimentar a morte. O medo de Jó não passa da insegurança diante destas novas idéias contraditórias e ambíguas.

Tanto para Jó, como para Bigger, a morte representa o Fim. O medo que ambos sustêm diante da morte reflete o mundo humano como o exílio real:

E, além e acima de tudo, havia o medo da morte, diante da qual ele [Bigger] se sentia nú e sem qualquer defesa;... (297)

Antes que eu parta, para não mais voltar,/ ao temeroso país das sombras da morte, (*Jó* 10,21)

Eles vêem a existência expressa no desejo e não na razão. O seu orgulho torna-os superiores, mesmo diante da morte, pois se consideram heróis metafísicos, que rejeitam a ordem do universo e são capazes de se imaginarem criando um mundo novo,

unesp

como a casca apodrecida de uma semente formando o solo em que deveria crescer, outra vez. (296)

ao contato com a água, tornar-se-á verde de novo,/ e distenderá ramos como uma jovem planta.(*Jó* 14,9)

O medo porém, constitui-se apenas no impulso para que estes personagens mergulhem na rebeldia. O medo, diante da ameaça do poder superior, leva-os a sentir que não é nem Deus, nem o diabo que os mantêm, mas sua própria condição de homens divididos. Então, tudo o que apresentam são suas máscaras. O que está por detrás delas ainda não deve ser revelado, pois o seu próprio eu continua repleto de um enorme vazio.

Bigger espelha este homem dividido, escondendo-se atrás de uma cortina, e usa a histeria e a violência como meios para aliviar a tensão provocada pelo medo. Teme descobrir que a questão da culpabilidade é relativa. Atribui a responsabilidade aos brancos e ao sistema segregacionista, para eximir-se de uma decisão real. Como Jó, ele sempre testemunha sua inocência, até mesmo quando reconhece e afirma a realidade que o limita. Clama por justiça e não aceita uma ordem impessoal de causa e efeito, onde a verdadeira justiça não tem lugar.

Jó não quer ser julgado por um Deus sem nome, inatingível e inacessível às suas angústias, assim como Bigger, que também se recusa a ser julgado por todo o racismo proveniente do branco. Ambos procuram ardentemente uma resposta direta, que não provenha de seus acusadores, mas de uma voz que transcende as demais.

A rebeldia está intimamente ligada ao medo. Parece ser a reação natural diante do vazio. O desejo de obter uma solução para os problemas levantados e o silêncio do outro levam-nos unicamente para o caminho da revolta.

O olhar do outro fere-os sobremaneira. Tanto Bigger quanto Jó tornam-se homens

unesp

isolados, em constante monólogo, mesmo em seus diálogos com os demais personagens. Lutam ansiosamente pelo reconhecimento e pela aprovação do outro, mas diante do inverso, deste exílio forçado, sentem-se irados.

Bigger, desde o início do romance, luta para preservar sua dignidade, tentando vender uma imagem de superioridade. Em relação à família, aos amigos, à namorada e toda a comunidade negra, Bigger impõe esta imagem através da força e da violência, real e psicológica. Em relação aos brancos, ironicamente o papel de escravo, inferior e subserviente. Sente-se superior a todos e, ao mesmo tempo, ameaçado pela própria existência dos demais.

Jó, por sua vez, usa esta segunda visão. Porém, ele não deixa de usar a primeira, jogando astutamente com as palavras. Seu discurso fica comprometido, no sentido de envolver os demais e atingir seu objetivo. Jó usa os amigos, para através deles chegar ao alvo, assim como Bigger usa todos que o cercam para definir-se como pessoa.

A busca pelo objeto induz aos bens materiais. Em um mundo capitalista que reforça a necessidade do consumismo através de *outdoors* coloridos e vibrantes, Bigger não se contém com o desejo de uma harmonia social impessoal. Ele a deseja unicamente para si, egoisticamente, assim como Jó em sua primeira instância.

Diante do sofrimento de Bigger pela ausência de bens materiais e de Jó diante de sua vida praticamente destruída, eles se apoiam exclusivamente em suas próprias aflições:

> Desistiu. Virou-se de costas e olhou, quase sem forças para o céu. Estava acabado. (290)

> Jó então se levantou, rasgou o seu manto e raspou a cabeça. Depois caindo prosternado por terra, disse... (*Jó* 1,20)

A dor que sentem impregna cada página de uma revolta terrível, que amaldiçoa o dia

de seu nascimento e questiona o significado real de sua existência:

Talvez não devesse ter me trazido para este mundo. Talvez fosse melhor se me tivesse deixado ficar onde estava. (46)

Pereça o dia em que nasci / e a noite em que foi dito: uma criança masculina foi concebida.(*Jó* 3,3)

A visão de todas as criaturas, como sendo iguais diante do criador, também aparece em Bigger e Jó. Não se importando com as possíveis imperfeições da criatura, o criador esforça-se constantemente para não submeter nenhuma à aprovação ou reprovação das demais e para que não haja nenhuma idéia preconcebida de perfeição. A noção de humanidade também é questionada, dado apresentarem-se como humanos apenas aqueles indivíduos em conformidade com o padrão dominante nos homens:

Para aqueles que queriam matá-lo ele não era humano, não estava incluído naquela imagem de criação;... (306)

Aquele que me criou no ventre,também não criou a ele? / Um mesmo criador não nos formou no seio de nossa mãe? (*Jó* 31,15)

A idéia do percurso da inocência para a experiência fica patente. Em *Filho Nativo* é o percurso do próprio Bigger, embora a voz que a traz seja a do reverendo Hammond (306). A mesma idéia permeia todo o *Livro de Jó*, mostrando que Jó realiza este percurso por meio de questionamentos relativos ao sofrimento, como depois ocorre com Bigger.

O discurso do reverendo, assim como o de Jó, traz ainda a idéia da procura do Deus verdadeiro, de Jesus e não de Jeovah.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A rebeldia destes personagens torna-se cada vez mais acentuada à medida em que se aproxima o julgamento. Julgados respectivamente pela ofensa a Deus e pelo assassinato de Mary, Jó e Bigger, após os acontecimentos anteriores, começam a enxergar com seus próprios olhos, sob uma luz diversa. Não mais se sustentam no sofrimento, mas em uma revolução da ordem vigente.

O julgamento resulta em um castigo por causa de sua conduta em relação ao outro. Mas no julgamento a justiça e a moral se confundem. Entende-se apenas uma parte, a outra consta dos apelos de Jó e Bigger por Justiça. Em sua tragédia, a verdade não se revela como um todo harmônico, mas por suas partes, ambíguas, em uma soma de irreconciliáveis, que se constituem em fontes de terror. A agonia do dilema e o conhecimento da ambigüidade levam-nos a definir estes personagens como heróis trágicos, posicionados entre a necessidade de agir e o conhecimento da falta imputada pelo olhar do outro. Desta maneira, ouvimos o discurso dos amigos de Jó e o de Buckley.

Jó e Bigger procuram encontrar a justiça, repleta de ideais morais passados pelo crivo da lógica, mas se deparam com a moralidade excessiva do tribunal.

Assim, o julgamento os beneficia. Bigger reflete sobre toda a sua vida e toma uma posição diante dela, assim como Jó, que apelava para a justificação divina. Bigger não aceita a punição vinda dos homens, por não concordar com o seu julgamento. O mesmo acontecera a Jó:

Pode ser que Deus me castigue por causa do que fiz. Se ele me castiga, tudo bem. (372)

Mas falarei ao Todo-poderoso, / e quero defender-me perante Deus. (*Jó* 13,3)

Como Jó, que procura a imagem do pai no Deus verdadeiro, Bigger, em seus últimos momentos de vida, embrenha-se na procura intensa e tumultuada de um jovem pela imagem

unesp

do pai, que dará a ele algum senso de direção. Bigger, desesperadamente, grita por Max, mas este não o atende. Jó, ao contrário, recebe a resposta de Deus.

As respostas aos questionamentos de Bigger não são respondidas à medida que a narrativa segue, mas durante o terceiro capítulo, onde há o retrocesso significativo de tudo o que se passou, na tentativa de desvendar seus enígmas.

Apesar de não obter respostas para todas as suas perguntas e ser condenado à morte, Bigger define-se como homem "_ Eu não queria matar! _ gritou Bigger. _ Mas pelo que matei, eu *sou*!". (438)

O sofrimento leva à aprendizagem. No caso de Jó, à do respeito a si mesmo e do conhecimento do Deus verdadeiro. Em Bigger, à do seu autoconhecimento, ainda que ele revele a face obscura da humanidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, as reflexões apresentadas seguiram um questionamento básico: a busca do autoconhecimento. Tais indagações desencadearam muitas outras e, se não houvesse a necessidade de colocá-las em uma moldura, mesmo que imaginária, seguiríamos infinitamente em busca de tudo o que remete a nós mesmos.

De certa maneira, tudo isto deu origem ao que aí está: um trabalho que não tem a pretensão de se tornar um estudo exaustivo da obra de Wright e que não pretende ser um estudo somente sobre a intertextualidade sugerida pela epígrafe. No entanto, trata-se de uma pesquisa bibliográfica com a finalidade de ocupar-se de algumas questões da obra de Richard Wright e contribuir, ainda que modestamente, para a divulgação da obra do autor no Brasil.

A intertextualidade com *Jó*, mesmo que não almeje ser a intertextualidade dominante em sua obra, carrega, de certo modo, as dúvidas do autor sobre a religiosidade e seus próprios questionamentos sobre a realidade do negro em solo americano. Parte daí também a noção de justiça divina e Wright, em toda a sua obra, clama por um Deus justo, que saiba ouvir as queixas daqueles que apenas isto sabem fazer. Wright clama pelo Deus que responde a Jó, pelo Deus que reconhece o comportamento questionador ante à diversidade.

Acompanhar Wright nesta viagem ao plural do texto é o mesmo que dialogar com Jó, Dostoiévski, Dreiser, Gertrude Stein, Faulkner, Steinbeck, e tantos outros que o precederam.

A primeira parte do texto constitui-se em um apanhado geral de todos os trabalhos publicados sobre Wright e sua obra. Fizemos questão de apresentá-la para que se torne visível a notoriedade do autor em questão. Mostrando a existência de ampla literatura crítica, enfatizamos também a importância do autor na literatura norte-americana e universal. Colocamos ainda a resenha de *ALS* para que fique claro que muitos pontos da obra de Wright não foram tocados pela crítica: entre eles, o intertexto com *Jó*. Embora a introdução sugira a idéia deste intertexto como fundamentação do nosso trabalho, o objetivo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

foi mostrar a busca do autoconhecimento do personagem Bigger Thomas. Analisando a obra *Filho Nativo* estamos recorrendo a toda a literatura que serviu de base para o trabalho de Wright. Entretanto, o intertexto com *Jó* ainda não havia sido explorado. Expresso nas epígrafes contidas em *American hunger, Black boy, Filho Nativo e The outsider,* as obras iniciais apresentam exclusivamente epígrafes de *Jó,* enquanto que a última apresenta uma epígrafe de William Blake e outra de Jó. Por isso, mostramos na introdução o desejo de enveredar por este caminho, ainda que sumariamente.

A segunda parte, na tentativa de colocar a obra em seu próprio contexto, enfatiza a idéia do intertexto colocada até então. Em certos momentos, empregamos a palavra *influência*, mas sem a intenção de mostrar que um dos autores seja um mero imitador.

A terceira parte concentra-se na análise da obra *Filho Nativo*, seguindo o personagem Bigger Thomas. Escolhemos esta obra por se tratar do trabalho que "elevou" Wright à categoria de escritor norte-americano e não somente de escritor negro. *Filho Nativo* revela um discurso construído diante das reflexões do próprio autor. Esta análise preocupa-se sobretudo em demonstrar os elementos e as situações que levam Bigger a definir-se como ser humano; toda a sua busca se espelha na maneira como o autor conduz a narrativa. Como dissemos, já nesta terceira parte, através de Bigger, procuramos mostrar o intertexto com Jó.

A quarta parte trata sucintamente do intertexto específico com *Jó*, para não incorrer em redundância, uma vez que a busca de Bigger já fora exposta. Procuramos aqui mostrar o intertexto realizado diretamente por palavras ou construções semelhantes nos dois textos, sem nos preocuparmos, por enquanto, com o intertexto de idéias.

unesp

BIBLIOGRAFIA

1 OBRAS DO AUTOR

1.1 Córpus

1 WRIGHT, R. *Native son.* New York: Harper & Row, 1940.

2 WRIGHT, R. *Native son.* New York: Harper Perennial, 1993.

3 WRIGHT, R. *Filho nativo.* Trad. Jusmar Gomes. São Paulo: Best Seller, 1987.

1.2 Outras

4 WRIGHT, R. *Black boy.* New York: Harper & Row, 1945.

5 WRIGHT, R. *Black boy.* New York: Harper Perennial, 1993.

6 CROSSMAN, R. (Ed.) *The god that failed.* New York: Harper & Row, 1963.

7 WRIGHT, R. *The outsider.* New York: Harper Perennial, 1993.

8 WRIGHT, R. *Uncle Tom's children.* New York: Harper Perennial, 1993.

2 OBRAS SOBRE O AUTOR

9 AARON, D. Richard Wright and the Communist Party. *New Letters,* v.38, n.2, p.170-181, Dec.1971.

10 ALEXANDER, M.W. Richard Wright. *New Letters*, v.38, n.2, p.182-202, Dec. 1971.

11 BAKER JR., H.A. Richard Wright and the dynamics of place in Afro-American literature. In:____. *New Essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.85-116.

12 BALDWIN, J. Everybody's protest novel. In:____. *Notes of a native son.* New York: Bantam Books, s.d. p. 9-17.

13 BENNETT, S.B., NICHOLS, W.W. Violence in Afro-American fiction: an hipothesis. *Modern Fiction Studies*, v.17, n.2, p.221-228, Summer 1971.

14 BONE, R.A. *Richard Wright.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

15 BONE, R.A. *The negro novel in America.* New Haven: Yale University Press, 1965.

16 BRIGNANO, R.C. *Richard Wright*: an introduction to the man and his works. Pittisburgh: University of Pittsburgh Press, 1970.

17 CAIN, W.E. Tradition, History and the Afro-American novel. *American Quarterly*, v.41, n.1, p.178-183, Mar. 1989.

18 DICKSTEIN, M. Wright, Baldwin, Cleaver. *New Letters*, v.38, n.2, p.117-124, Dec. 1971.

19 DODSON, O. Personal impressions. *New Letters*, v.38, n.2, p.30-32, Dec. 1971.

20 ELLISON, R. Richard Wright's Blues. In:____. *Shadow and Act.* New York: Signet Books, 1966. p.89-104.

21 FABRE, M. Wright's exile. *New Letters*, v.38, n.2, p.136-154, Dec. 1971.

22 FRENCH, W. The lost potential of Richard Wright. In:____. *The black American Writer.* Maryland: Penguin Books, 1969. v. 1: fiction. p.125-142.

23 FULLER, H.W. Contemporary negro fiction. In:____. *The black American writer.* Maryland: Penguin Books, 1969. v.1: fiction. p.229-243.

24 GALLAGHER, K. Bigger's great leap to the figurative. *CLA JOURNAL,* v.28, n.3, p.296-314, Mar. 1984.

25 GAYLE, A. *Richard Wright's ordeal of a Native son.* Gloucester: Peter Smith, 1983.

26 GRENANDER, M.E. Criminal responsibility in *Native son* and *Knock on any door. American Literature,* v.49, n.2, p.221- 233, May 1977.

27 GOEDE, W. On lower frequencies: the buried man in Wright and Ellison. *Modern Fiction Studies,* v.15, p.482-501, 1969.

28 HARPER, M. Poems for Richard Wright: a sequence. *New Letters,* v.38, n.2, p.83-87, Dec. 1971.

29 HARRIS, T. Native sons and foreign daughters. In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.63-84.

30 KEARNS, E. The 'Fate' section of *Native son. Contemporary Literature,* v.12, n.12, p.146-155, Spring 1971.

31 KENNEDY, J.G. The content and form of *Native son. College English,* v.34 ,n.2, p.269-286, Nov. 1972.

32 KINNAMON, K. Introduction. In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.1-33.

33 LIEBER, T.M. Ralf Ellison and the metaphor of invisibility in black literary tradition. *American Quarterly,* v.24, n.1, p.86-100, Mar. 1972.

34 MC CLUSKEY JR., J. Two steppin': Richard Wright's encounter with Blue-Jazz. *American Literature*, v.55, n.3, p.332- 344, Oct. 1983.

35 MONTGOMERY, M.L. Racial Armageddon: the image of Apocalypse in Richard Wright's *Native son. CLA JOURNAL,* v.34, n.4, p.453-466, June 1991.

36 REILLY, J.M. Giving Bigger a voice: the politics of narrative in *Native son.* In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.35-62.

37 SIEGEL, P.N. The conclusion of Richard Wright's *Native son. PMLA*, v.89, n.3, p.517-523, May 1974.

38 TAYLOR, W.P. The blindness motif in Richard Wright's *Native son. CLA JOURNAL*, p.44-58.

39 THADDEUS, J. The metamorphosis of Richard Wright's *Black boy. American Literature*, v.57, n.2, p.199-214, May 1985.

40 TUTTLETON,J.W. The negro writer as spokesman. In:____. *The black American writer.* Maryland: Penguin Books, 1969. p.245-259.

41 WATSON, E.A. Bessie's blues. *New Letters*, v.38,n.2, p.64-70, Dec. 1971.

42 WEBB, T. The role of water imagery in *Uncle Tom's Children. Modern Fiction Studies*, v.34, n.1, p.5-15, Spring 1988.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

43 WERNER, C. Bigger's blues: *Native son* and the articulation of afro-american modernism. In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.117-152.

3 OBRAS DE REFERÊNCIA, CIÊNCIAS HUMANAS, HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS.

44 BALDWIN, J. *Notes of a native son.* New York: Bantam Books, s.d.

45 BAKHTIN, M. Epos e romance. In:____. *Questões de literatura e estética.* São Paulo: Hucitec/Unesp,1988. p.397-428.

46 BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievsky.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

47 BASSET, J.S. *A short history of the United States*: 1492-1920. New York: Macmillan, 1922.

48 BEAVER, H. *Ensaios críticos de literatura.* Trad. A.J. Silva. Rio de Janeiro: Lidador, 1959.

49 BERND, Z. *O que é Negritude?* São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos).

50 BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico de São Paulo. 5 ed. S.P.: Ave Maria, 1964.

51 BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975.

52 BRAIT, B. *A personagem.* São Paulo: Ática, 1985.

53 BRUCE JR., D.D. Religion, society and culture in the old South: a comparative view. *American Quarterly,* v.26, n.4, p.399-416, Oct. 1974.

54 BUCKLAND, M.A. *Dicionário bíblico universal.* Miami: Vida, 1981.

55 CADY-HOFFMAN-PEARCE *The growth of american literature: a* critical and historical survey. New York: American Book Company, 1956. v.1.

56 CÂNDIDO, A. et al *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

57 CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada.* São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

58 CARVALHO, A.L.C. *Foco narrativo e fluxo da consciência:* questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

59 DAMON,S.F. (Org.) *Blake's Job:* William Blake's illustrations of the *Book of Job*. New York: E.P. Dutton, 1966.

60 DOSTOIÉVSKI, F.M. *Os irmãos Karamázovi.* Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Ediouro,s.d.

61 FEUSER, W.F. Afro-american literature and Negritude. *Comparative Literature*, v.28, n.4, p.289-308, Fall 1976.

62 FORDHAM, F. Arquétipos do inconsciente coletivo. In:____. *Introdução à psicologia de Jung*. Trad. Arthur Parreira. Lisboa: Gris, 1972.

63 FRANKLIN, J.H. , MOSS JR., A.A. *Da escravidão à liberdade*: a história do negro americano. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

64 FRIEDMAN, M. *Problematic rebel:* Melville, Dostoevsky, Kafka, Camus. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

65 FROHOCK, W.N. *The novel of violence:* in America. Boston: Beacon Press, 1964.

66 FRYE, N. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. In:____. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p.137-239.

67 GEHLMANN, J., BOWMAN, M.R. *Adventures in american literature.* New York: Harcourt, Brace, 1958.

68 GROS LOUIS, K.R.R. et al (Ed.) *The Book of Job.* In:____. *Literary interpretations of biblical narratives.* Nashville: Abington, 1974. cap.13, p.226-266.

69 HART, J.D. *The oxford companion to american literature.* New York: Oxford University Press, 1956.

70 HARVEY *Character and the novel.* New York: Cornell University Press, 1968.

71 HOCHMAN, B. *Character in literature.* London: Cornell University Press, 1985.

72 HOFFMAN, F.J. *Gertrude Stein.* Trad. Elli Patti. São Paulo: Martins, 1961.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

73 JENNY, L. et al. *Intertextualidades.* Coimbra: Almedina, 1979. (Tradução portuguesa da *Poétique* n.27)

74 JUNG, C.G. *O eu desconhecido.* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

75 JUNG, C.G. *Resposta a Jó.* Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986.

76 JUNG, C.G. *The undiscovered self.* Chicago: New American Library, 1961.

77 JUNG, C.G. *Tipos psicológicos.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

78 LEITE, L.C.M. *O foco narrativo.* São Paulo: Ática, 1985.

79 LEVENSON, J.D. *The Book of Job in its time and in the twentieth century.* Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

80 MILLER, A. Tragedy and the common man. In:____. *Death of a salesman.* New York: Penguin Books, 1977. p.143-147.

81 MUNANGA, K. *Negritude*: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

82 NUNES, B. *O tempo na narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

83 PETERSON, D.E. Response and call: the african american dialogue with Bakhtin. *American Literature*, v.65, n.4, p.761-775, Dec. 1993.

84 REIS, C., LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

85 ROURKE, C. *The roots of american culture* and other essays. New york: Brace & World, 1942.

86 RUDICINA, A.F. Crime and myth: the archetypal pattern of rebirth in three novels of Dostoevsky. *PMLA*, v.87, n.5, p.1065-1074, Oct. 1972.

87 SANT'ANNA, A.R. *Paródia, paráfrase e compania.* São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

88 SARTRE, J.P. Orfeu negro. In:____. *Reflexões sobre o racismo.* Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p.105-149.

89 SHAW, H. *Dicionário de termos literários.* Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

90 SCHOLES, R., KELLOGG, R. *The nature of narrative.* London: Oxford University Press, 1976.

91 SCULLEY, B. et al (Ed.) *The american tradition in literature.* New York: W.W. Norton, 1962. v.2.

92 SEWALL, R.B. The book of Job. In:____. *The vision of tragedy.* New Haven: Yale University Press, 1965. cap.3, p.9-25.

93 SHLOMITH, R.K. *Narrative fiction:* comtemporary poetics. London: Methuen, 1983.

94 SPILLER, R.E. et al (Ed.) *Literary History of the United States:* History. New York: Macmillan, 1966.

95 SPILLER, R.E. et al (Ed.) *Literary History of the United States:* Bibliografy. New York: Macmillan, 1966.

96 SOW, A.I. Prolegómenos. In:____. *Introdução à cultura africana.* Trad. Emanuel L.Godinho et all. Lisboa: Edições 70, 1977. p.11-35.

97 STEVICK, P. (Ed.) *The theory of the novel.* New York: The Free Press, 1967.

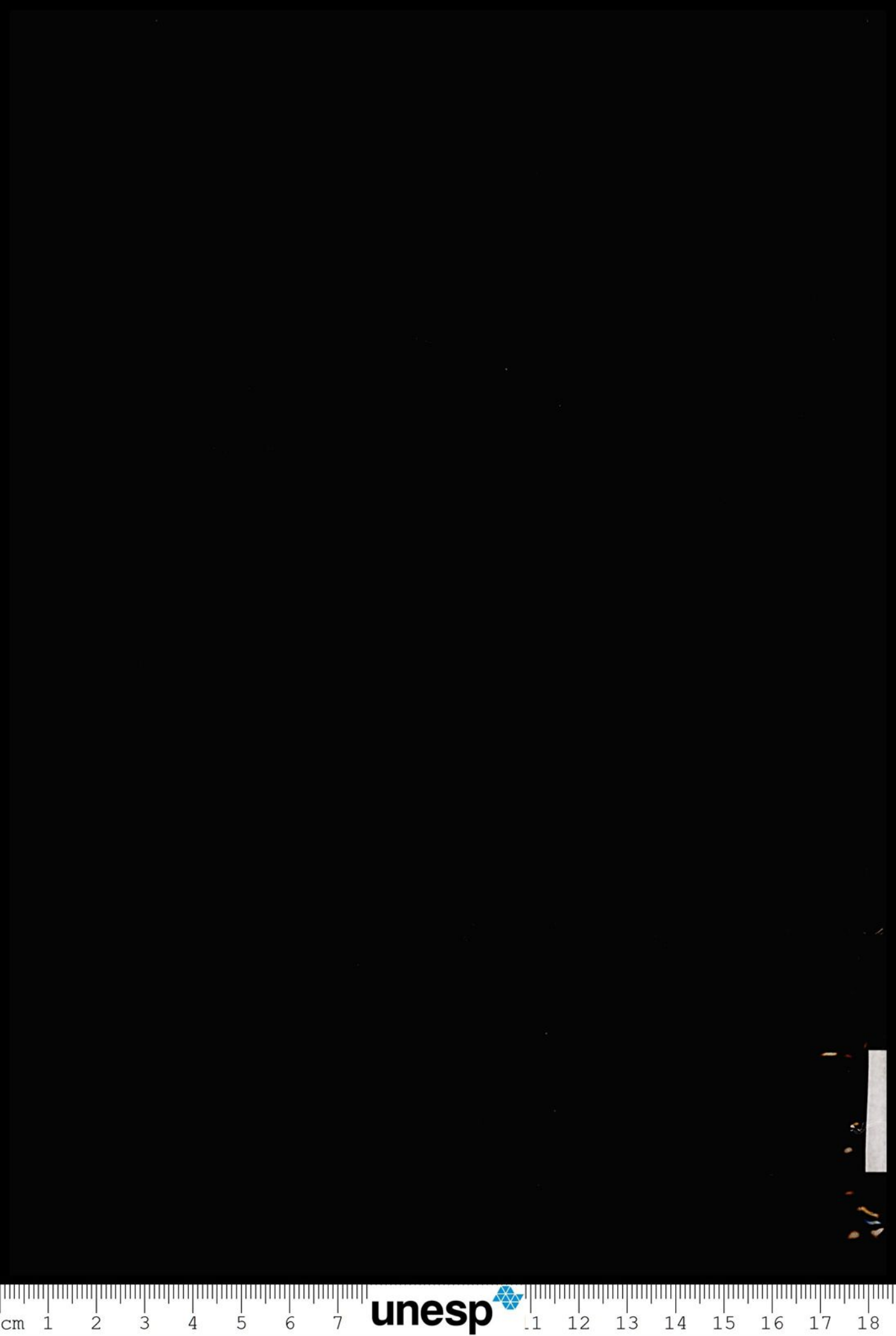
98 TELLES, B. *O livro de Jó.* Porto: Livraria Chardrón, 1912.

99 TOMACHEVSKI, B. Temática. In:____ *Teoria da literatura:* formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

100 WAGNER, J. *Black poets of the United States*: From Paul Lawrence Dunbar to Langston Hughes. Trans. Kenneth Douglas. Urbana: University of Illinois Press, 1973.

101 WILSON, C.R., FERRIS, W. (Ed.) *Encyclopedia of southern culture.* New York: Anchor Books Doubleday, 1989. v.1-4.

102 YACOVONE, D. The fruits of Africa: slavery, emancipation and afro-american culture. *American Quarterly,* v.40, n.4, p.569-575, Dec. 1988.


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18